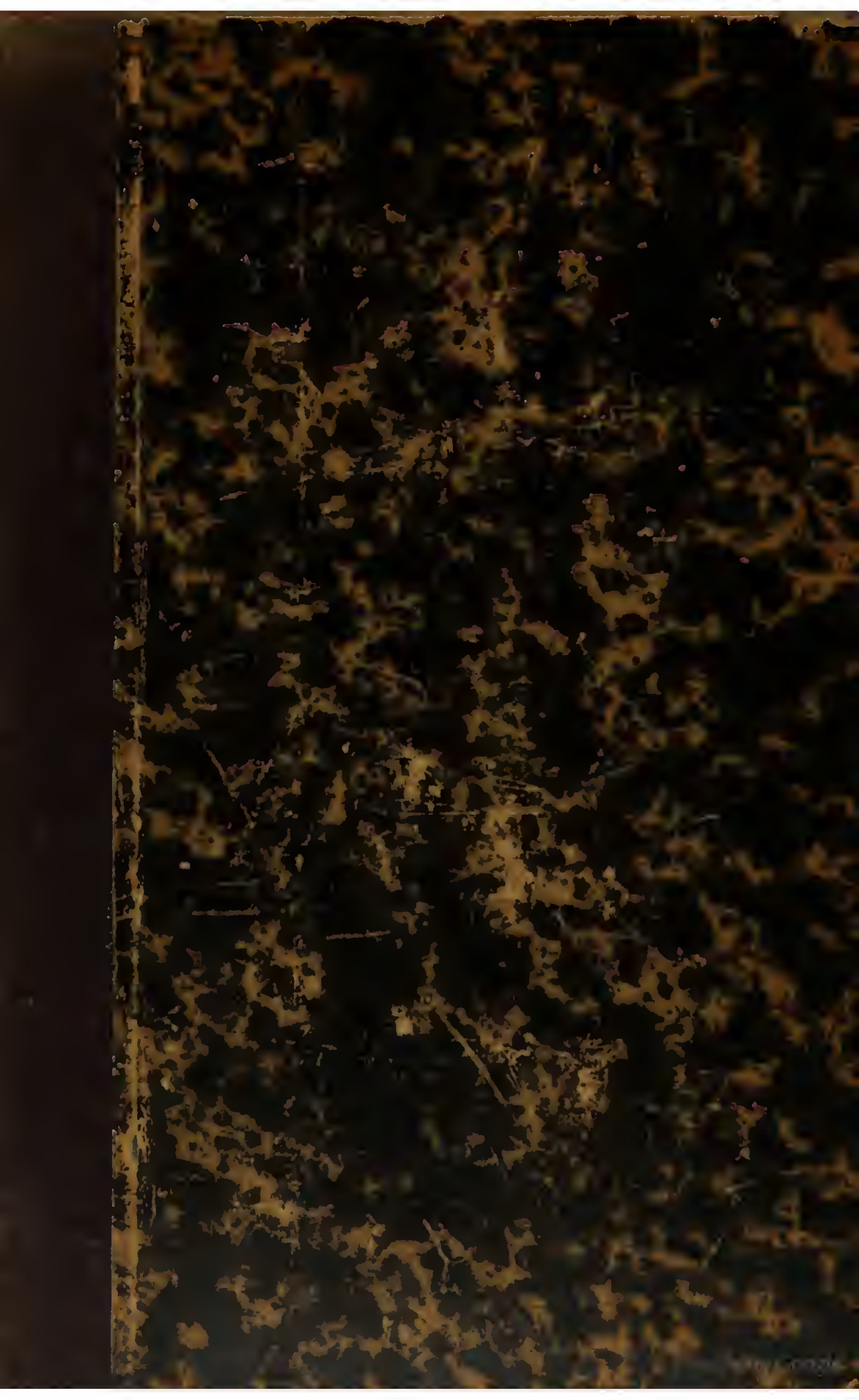


The Karl Weinhold
Library. Presented
to the University
of California by
John D. Spreckels
A.D. MDCCCCIII

Geschichte

des

Theaters in Preußen,

vornämlich der Bühnen in Königsberg und Danzig

von

ihren ersten Anfängen

bis zu den

Gastspielen J. Fischer's und L. Devrient's.

Von

Dr. E. A. Hagen,
Professor.

LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF
CALIFORNIA

Königsberg, 1854.
Gedruckt bei E. J. Dalkowski.

PN2655
P7 H3

Als Vasari sein schönes Werk über die Künstler Italiens schrieb und nach Maaßgabe der ihm gewordenenen Kunde alle Kunst von Toscana her sich entwickeln ließ und zu ihr zurückführte, so fühlte der Stolz vieler Städte, die übergangen oder überhin in Rede gezogen waren, sich gekränkt und wetteifernd wiesen Gelehrte an verschiedenen Orten nach, wie auch ihre Heimat zum Bau der Kunst einflußreich mitgewirkt habe. Diesen particularistischen Erörterungen verdanken wir es großentheils, daß wir in umfassender Weise über die höhern Leistungen Italiens belehrt sind. Indem jene Erörterungen die Kenntniß erweiternd und berichtigend wesentlich zur Feststellung eines Ganzen beitrugen, verloren sie das Ansehn des Particularismus, der gelehrten Forschungen oft noch als Vorwurf angerechnet wird. In Erinnerung daran darf die Mühe nicht für verloren erachtet werden, die ich und andere Theaterfreunde auf die Ermittelung der geringfügigsten Umstände verwandten, unter denen die Bühne Preußens einen unscheinbaren Anfang nahm, den Lebenskeim groß nährte und blühte. Ja unsere Bühne blühte und um so schmerzlicher erscheint es, daß in der „Geschichte der deutschen Schauspielkunst" von Eduard Devrient über Königsberg und Danzig so gar wenig berichtet wird, obgleich unser Theater des Merkwürdigen nicht wenig darbietet. Die von der Familie Schuch geleitete Gesellschaft, die länger als irgend eine andere in Ehren bestand, leistete bei verhältnißmäßig geringen Mitteln Außerordentliches. Ihrer Geschichte fehlt es nicht an auf-

160523

fallenden Zügen, die vor dem Verlöschen gesichert werden müssen. Als die Gesellschaft nicht mehr von Berlin her uns nur Besuche abstattete, sondern sich in unserer Provinz eingebürgert hatte, übernahm, da Schuch der Vater und sein Sohn den muthwilligen Jocusstab von der Weltbühne abgerufen niedergelegt, Felix Joseph v. Kurz eine Zeitlang die Mitdirection, der zuerst unter allen deutschen Schauspielern den Beifall der Kaiserin Maria Theresia errungen. Nachdem man sich an den Burlesken satt gelacht und längst ein Königsberger den Harlekin zu Grabe getragen, war es wieder ein Königsberger, E. F. Jester (wie Gottsched für die Erhebung des Theaters, wenn auch in anderer Weise, thätig) der dem lustigen Gesellen ans Leben ging und in Wien in der eigentlichen Geburtsstätte und dem Phönixneste die Kuckucksbrut für immer zerstörte. Neben einer Sängerin Baranius, der Sonntag ihrer Zeit, wirkte in jener Gesellschaft ein ebenbürtiger Schauspieler, Eckardt Koch. Nach ihm spielte den Hamlet der nicht minder berühmte Czechtitzky. Zu den Hamburger Coriphäen gehörten Schwarz und das Ehepaar Kühne-Lenz, die bei uns sich zur Meisterschaft heraufbildeten. Anschütz und Laroche in Wien haben bei uns ihre ersten Triumphe gefeiert. Mosevius gab unübertrefflich den Leporello in Breslau, wie er ihn vorher in seiner Vaterstadt Königsberg gegeben und wie hier, ward dort seine Gattin als unvergleichliche Constance gepriesen. C. Blum und Angely, die lange das Berliner Repertoire mit Novitäten versorgten, waren hier beliebte Schauspieler und Sänger.

Wenn es interessant ist, die Fäden zu verfolgen, die unsere Bühne mit dem theatralischen Gesammtwirken verbinden, so ist es nicht weniger die Betrachtung, wie andrerseits die Abgeschlossenheit der preußischen Bühne eine Eigenthümlichkeit zuwegebrachte, die das dankbarste Andenken verdient. Ihre Mitglieder waren ganz die unsrigen und sie bildeten unter sich eine durch vielfache Familienbande in sich geschlossene Genossenschaft. Daher eine Abrundung und ein Zusammenwirken in den Vorstellungen, die die größten Bühnen bei dem vornehmen Frembethun der Künstler nicht zu erzielen vermögen, daher das liebevolle, nie zu ermüdende Interesse, mit dem das Publikum das Kunststreben beobachtete, die

Entwicklung der Talente, die oft mehr als in einer Beziehung unter seinen Augen groß wurden. Was Franz Schuch d. ä., seine Söhne und Kindeskinder an der Spitze des Theaters geleistet, konnte die Hendel-Schütz, konnte v. Kotzebue, die das Steuer des leckgewordenen Bühnenschiffs in Königsberg ergriffen, nicht erreichen.

Wie überall, so ist das Theater auch bei uns ein anderes geworden und ehe noch die rauschende Schnellkraft auf der Eisenbahn sich uns kundgiebt, glauben wir ihre Alles bunt durch einander würfelnde Wirkung wahrzunehmen.

Meine Liebe zum darstellenden Theater wurde geschwächt, als das Fremde und endlos Neue das Interesse aufregen sollte, als sich Gastspiel *auf Gastspiel drängte*, das, wenn es auch von Zeit zu Zeit Leben in die öde trauernden Hallen brachte, das Wohlthuende des Lebens, nämlich das Heimatliche, verbannte. So schließe ich diese Darlegungen mit den merkwürdigsten Gastspielen meiner Zeit, eines Carl Fischer und Ludwig Devrient. Nicht Alles verdanke ich eigner Anschauung, eigner Forschung. Wo sich aber die Einbildungskraft so leicht an lebhaften Eindrücken entzündet, wie beim Theater, glaubt man vieles mit eignen Augen gesehn zu haben, was aus fremden Mittheilungen geflossen ist.

An solchen hat es mir nicht gefehlt, die alle Gestaltungen, die unser Theater erfahren, mir klar vergegenwärtigen. Den aufrichtigsten Dank statte ich Allen ab, die mich bei meiner Arbeit begünstigten und mir einen Vorschub leisteten, wie er nicht leicht einem Schriftsteller zu Theil wird. Ich fühle mich verbunden für die Uebersendung von kleinen Schriften, die vielleicht nur einmal existiren, von riesenhaften Stößen Comödienzettel, wie sie nicht wieder vorkommen, von schriftlichen Bemerkungen, die aus Akten entnommen sind. Vornämlich aber habe ich die seltene Liberalität des Hrn. Reg.-Sekretär Ad. Faber hier hervorzuheben, der viele Jahre hindurch neben seinem Vater, dem Herrn Archivrath Dr. Faber, auf dem geheimen Archiv arbeitend, bei entschiedener Vorliebe für das Theater sein Augenmerk auf Alles richtete, das darauf in alten und neuern Schriften sich bezieht, der befreundet mit den vornehmsten der ältern Bühnenmitglieder die mündlichen Ueberlieferungen aufzeichnete, um mit

wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit und unverdroſſener Mühe ein ausreichendes Material zu einer Geſchichte des Theaters in Preußen ſich anzulegen. Alles dieſes iſt mir zu freier Benutzung übergeben worden. Die Urkunden, die ich zu einer Zeit, als ich mit dem Gedanken umging, die Geſchichte des ganzen deutſchen Theaters abzufaſſen, im geheimen Archiv auszugsweiſe mir anmerkte, liegen nun vor mir in ſauberen vollſtändigen Abſchriften chronologiſch geordnet und ich bekenne gern, daß ich damals manches Wichtige überſehn und daß ſelbſt zu dem Abſchnitt über die engliſchen Comödianten des 17. Jahrhunderts, dem ich eine beſondere Aufmerkſamkeit widmete, nicht unerhebliche Nachträge zugekommen ſind. Die peinliche Empfindung, die durch ſolche Vorarbeiten nothwendig beim Schreibenden geweckt werden muß, kann ich nur dadurch in etwas bekämpfen, daß ich mir beim Gebrauch die größte Genauigkeit auferlege und ſo einem mich ehrenden Vertrauen möglichſt zu entſprechen ſuche.

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Erste Abtheilung.

Die Anfänge des Theaters bis zur Zeit des Kurfürsten Georg Wilhelm.

Die Gaukler. Die Fastnachtsspiele. Die Schulkomödien. Die ersten Comödiantenbanden.

Wie man früher dichtete, als las und schrieb, so gab es auch früher Schauspieler als Schauspiele und Theater. Die Schauspieler waren Anfangs Stegreifdichter und die abwechselnde Bedeutung des Namens Schauplatz, der bald für den Raum der Spieler, bald für den Raum der Zuschauer gebraucht wurde, mögte schon dafür sprechen, daß ursprünglich Spielende und Schauende neben einander standen. Die Joculatores, Pantomimi, Mimi, auch Histriones von den Chronisten genannt, zogen einzeln und truppweise durch das Land und stellten sich als gebetene oder ungebetene Gäste ein, wo es für ihre Anstrengungen einen Gewinnst abwerfen konnte. Die Joculatores waren oft nur, was wir unter Jongleurs verstehn oder noch allgemeiner, nach der deutschen Umformung des Wortes, unter Gaukler, wofür wir in den preußischen Urkunden Gockler, Kogler, Kokeler lesen, wohl in der Regel gleichbedeutend mit Spielleuten, Tumelern *), Narren, Gecken, Kurzweilern, die in den Rechnungsbüchern zwischen dem 14. und 16. Jahrhundert vorkommen. Leute der Art pflegten das Volk auf dem Markt durch unzüchtige Leibesstellungen zu vergnügen und wurden deßhalb, wie uns berichtet wird, im 11. Jahrhundert von einem Bischof von Bremen entfernt. Sie werden durch feinere Künste sich eine Belohnung erbeutet haben, wenn sie freudige Begebenheiten des Staates und der Familie mitfeiern halfen und mit aufdringlicher Zuthätigkeit in fremde Häuser drangen. Als Rhapsoden verstanden sie sich auf das Declamiren und nach einem glänzenden Siege der Sachsen über die Franken, im

*) d. i. Tummlern, wahrscheinlich Equilibristen. Einmal finden wir auch Tordmann.

10. Jahrhundert, wurden von den Mimen die erſchlagenen Feinde in die Hölle declamirt*). Die Mimen durften bei Hochzeitsgelagen nicht fehlen. Die Fürſten beriefen ſie an ihren Hof und als großmüthige Geber — manchmal ließen ſie aber die unendliche Zahl uneingeladener Hiſtrionen ohne Speiſe und Geſchenk abziehn — verfügten ſie über ihre Leiſtungen, als wenn die Patronen ihre Herren und Gebieter wären. Es wird von Joculatoren des Kaiſers Ludwigs des Baiern geſprochen, bei denen wir wahrſcheinlich nur an ſolche zu denken haben, denen er beſonders wohlwollte. Im 14. Jahrhundert ſchickte ein Herzog von Kärnthen einen Joculator nach Augsburg, damit er die Feier einiger Hochzeiten erhöhte**). Das Schicken war wohl eine Gunſtbezeigung, welche ein Fürſt einer Stadt oder einigen Bürgern machte, vielleicht auch eine Empfehlung zur Entrichtung einer Gabe an den Künſtler. Aber auch ohne höhere Genehmhaltung verſchmähten ſie es nicht, die Tiſche der Bürger zu überfallen, wie in Deutſchland ſo auch in Preußen. In der der Stadt Marienburg von dem Hochmeiſter Winrich von Kniprode 1365 ertheilten Willkühr lautet eine Beſtimmung dahin, daß keine Vedeler (Fiedler, Spielleute) noch ſonſt allerlei begehrende Kympanie uneingeladen zu der Bürger Tiſch kommen ſollen. Auch das öffentliche Muſiziren ſolcher Künſtler wird beſchränkt. „Es ſollen, lieſt man, keine Pfeifer pfeifen nach der andern Glocke (nach der neunten Stunde) auf der Gaſſe oder vor den Häuſern***). Wenn man dieſe nur für herumziehende Muſikanten gelten laſſen will, ſo wiſſen wir, daß ſonſt Poſſenreißer in dem Hauptordenshaus ihr Weſen treiben, wie an anderen Höfen, denn trotz den erſten weltlichen Haushaltungen herrſchte dort ein verſchwenderiſcher Aufwand, der ſelbſt die vornehmſten Gäſte, Königinnen und Fürſtinnen, nichts vermiſſen ließen. Durch das Ordensſtatut wird den Kreuzrittern das Gaffenſpiel verboten, „das durch weltliche Hoffahrt zu des Teufels Dienſte

*) Vgl. Schmidt's Geſchichte der Deutſchen. Bd. II. S. 373. Bd. I. S. 180.

**) v. Stetten Kunſtgeſchichte Augsburgs 1779 S. 527. Die Rechnungsangabe lautet: Uni jaculatori quem dux Karinthiae misit civibus de quibusdam nupciis III th halter. Das Geld iſt wohl nur als der verabreichte Zehrpfennig anzuſehn.

***) Voigt Geſchichte Marienburgs S. 527. 528.

getrieben wird"*). Und ſollte das „caſſeſpil," ſo finden wir es geſchrieben, nur Affenſpiel bedeuten, ein alter gangbarer Ausdruck für Narrenteiding, und nicht insbeſondere Schauſpiel, ſo giebt uns doch die Aufzählung der Spenden**), die an dieſen und jenen Eindringling zwiſchen den Jahren 1399—1410 verabfolgt wurden, den Beweis, daß die Joculatoren ſich in Marienburg zahlreich einfanden. Es wird eine Belohnung einem „Kokeler" gegeben, einem Sprecher, „der da ſang als eine Nachtigall" — er ahmte die Vogelſtimme nach, denn ein anderes Mal heißt es: „einem der da ſchrie als eine Nachtigall." einem „Spielmann, der mit dem Hirſche ſpielte", einem „Ruſſen, der mit einem Bären umzog." Die Gaukler und Muſiker kamen von fern und nah, ein „Liedſprecher aus Königsberg," „ein blinder Sprecher vom Rhein," der „Sprecher des Herzogs von Oels," „Hannos, der blinde Sprecher des neuen römiſchen Königs" nämlich Sigismunds. Sie nannten ſich nach den Fürſten, die ſie wohl ihrer Angabe nach geſchickt haben ſollten. So finden wir „des Herrn Spielmann von Mailand," „des Herrn Spielmann aus der Walachei", „der Königin von Böhmen Pfeifer", „Pfeifer des Königs von Polen." Als hochmeiſterliche Spielleute lernen wir dagegen „Paſternack und Henſel kennen." Luſtigmacher, die ſchon als luſtige Räthe angeſehn werden können, iſt „Hans Schlag-in-den-Haufen" von Böhmen, „Willam der Geck von Burgundia", dem der Hochmeiſter zur beſondern Auszeichnung ein koſtbares Schild, wahrſcheinlich das Werk eines Goldſchmids, verehrte. Ein Markgraf Albrecht von Brandenburg empfahl 1443 dem Hochmeiſter Ludwig von Erlichshauſen ſeinen Hofnairen***).

Der Markgraf Albrecht I. und ſeine Nachfolger waren nicht minder freigebig gegen die herumſtreifenden Künſtler. In den Ausgabebüchern der herzoglichen Rentkammer, zwiſchen 1527—1612 iſt aufgezeichnet, was ein „Gaukler ſo vor der Tafel geſpielet",

*) Voigt Geſchichte Marienburgs S. 62.

**) Im Treßlerbuch oder dem hochmeiſterlichen Kaſſenbuch auf dem geh. Archiv.

***) Der launige Geleitsbrief, den er dem einäugigen Ritter Hans von Cronach mitgab, in Voigt's Stilleben des Hochmeiſters in v. Raumer's Taſchenbuch I. S. 188. Ebendaſ. vergl. die Seiten von 180 ab

was der „niederländiſche Singer, ſo vor meine gn. Herrſchaft gegaukelt" an Geld erhalten. Da von jetzt an Anordner der Comödien beſonders genannt werden und die Darſteller anderer Luſtbarkeiten in einem beſtimmten Fach ſich ausgezeichnet zu haben ſcheinen — vordem ließ der Spielmann einen abgerichteten Hirſch Künſte machen, der Sprecher einen Nachtigall-Geſang ertönen — ſo gehört es nicht hierher, wenn „Leinenläufer" und „Leinenflieger" auf einem Seil tanzen oder auf einem Seil vom Thurm hinabſtiegen, wenn die Kürſchner und die „Schiffskinder" (Knechte auf dem Schiff) einen Schwertertanz anſtellen, wenn ein Gaukler Paviane tanzen läßt, wenn zu einem Feuerwerk Gegenſtände gemalt und vergoldet werden, wenn „etliche Geſellen an dem Tag der h. drei Könige für meiner gn. Frauen mit dem Stern" ſingen. An die früher genannten Gaukler dürfte nur ein „Kurzweiler, der vom alten Hildebrand geſpielet" angereiht werden, obgleich er erſt im J. 1611 auftritt.

Das Gewerbe, das die Leute treiben, galt von jeher für anrüchig. Sie wurden geſucht und gehegt von der einen Seite und von der anderen verfolgt und geächtet. Karl der Große nannte ihr Weſen infam und der Sachſenſpiegel erklärte die Gaukler für rechtlos.

Wenn wir uns von den Künſten der Joculatoren bei ihrer Flüchtigkeit und Vielfarbigkeit keinen beſtimmten Begriff zu machen im Stande ſind, ſo iſt es doch nicht unwahrſcheinlich, daß von ihren Theaterſpielen, wie man die vorher überlegten Effektmomente nennt (welche die extemporirten Reden unterbrochen haben werden) mancherlei ſich erhalten hat. Die Tradition des volksthümlich Komiſchen leidet, was namentlich aus der Geſchichte des Theaters erhellt, keine Stockung und, wie die Grundzüge des Komiſchen auf ihm über das geſchichtliche Alter hinausgehn, ſo treten ſie als unverlöſchlich auf den Brettern nicht ab, ungeachtet der Sucht nach beſtändigem Wechſel.

Was in der ſzeniſchen Welt als abgeſtorben gilt, erhält ſich in den Puppenſpielen, und hier nebeneinander, was mehreren Jahrhunderten angehört. In dem alterthümlichen Gepräge ihrer Darſtellungen ſind wir oft genöthigt, den Stempel der Echtheit anzuerkennen. Sie dürfen nicht übergangen werden, da von jeher die Bewegung der Figuren den rechten Ausdruck durch den Vortrag

der Dirigirenden gewonnen haben werden. Auf Puppenſpiele verſtand man ſich ſchon im 11. Jahrhundert, denn in dem Schrift- und Bilderwerk der elſäſſiſchen Aebtiſſin Herrad von Landsperg finden wir unter den colorirten Federzeichnungen eine Action von zwei kleinen Figuren, die zwei Männer mit Schnüren handhaben. Auf dem Tiſch, auf welchem die Marionetten mit Helm und Schwert bewaffnet, kampfluſtig gegen einander auftreten, ſtehen die Worte: In ludo monstrorum (!) designatur vanitas vanitatum *). Wir haben die kleinen Ritter als rieſenhafte Recken zu denken, die ein volksthümliches Thema vorführen. Mittels der Fäden wurden durch die Puppenſpieler Szenen des Volksbuchs verlebendigt, wie noch jetzt neben dieſen Stoffen uns durch ſie die Haupt- und Staatsactionen und die Hanswurſtſpiele ins Andenken gerufen werden **).

Am kurfürſtlichen Hof in Preußen ſtellten ſich Marionettenſpieler am Ende des 16. Jahrhunderts ein, 1599 „ein fremder Mann, welcher die Hiſtorie vom verlornen Sohn figurenweis agirt," 1601 Jeremias Schmidt mit ſeinem „Poppenſpiel."

Wer bei den Anfängen der Geſchichte, wo es noch an Feſtland fehlt, ſich den Wogen der Vermuthungen überläßt, könnte hier auf Vereinzeltes hinweiſend die Meinung aufſtellen, daß mehr als ein Jahrhundert vorher, ehe in Paris die Myſterien aufgeführt wurden (die Vorbilder weitſchichtiger Religionsdramen in England und Deutſchland) ſolche von den Rittern veranſtaltet ſeyen, und zwar, um bei den Heiden die Kunde der bibliſchen Erzählung

*) Engelhardt Hortus deliciarum Tab. V.

**) Wenn dem Zahnbrecher Brioche in Paris nicht die Ehre gebührt, Erfinder der Marionetten zu heißen, ſo darf man aus dem italieniſch klingenden Namen nicht folgern, daß Italien ihre Heimat ſeyn müſſe. Der Bediente Morio (bisweilen Morian), der in den alten deutſchen Stücken, bevor es einen Hanswurſt gab, in die Handlung eingreift und ſie leitet, mag wohl die Benennung veranlaßt haben, wie jetzt die Figurentheater nach dem Haupthelden Kasperle genannt werden. Die Italiener werden Anfangs, mit Beibehaltung der Stammwurzel, Morionetten geſagt haben.

durch großartige Vorstellungen zu verbreiten; daß ferner neben den Festen, die in der Kirche eine szenische Anordnung erfordern, es in Preußen noch andere und besondere gab, die den chevalereskeu Geist der Eroberer Preußens athmeten. — Bei den Lustorten des Namens Jerusalem neben den Burgen bewahrte der Orden sicher das Andenken an die Befreiung der Gottesstadt aus den Händen der Ungläubigen. Es sollen hier Schanzen aufgeworfen gewesen seyn und Knechte, die als die Feinde sie zu vertheidigen hatten, mußten sich — ob nicht etwa zur Fastenzeit? — von den Rittern aus ihnen vertreiben lassen, damit diese mittels des Lustgefechts spielend dem Eid genügten, Jerusalem zu erobern und einzunehmen *). Das Turnieren, mit dem die Fastenzeit gefeiert wurde, war wohl auch ein Spielgefecht. Lucas David berichtet 1370: Es „berufte der Hochmeister seinen Adel auf Fastnacht, ihm und den angekommenen Gästen zu Ehren zu Marienburg zu erscheinen und allda ein frei Tornieren und ander Ritterspiel zu üben." 1440 wurde die Fastnacht durch ein Freistechen um ein kostbares Kleinod gefeiert *). Was die erwähnten Mysterien anbelangt, so wissen wir zwar nicht von einer solchen in Preußen, doch da der dem Marienorden verwandte Schwertorden in Livland ein Stück der Art aufführte, so ist wohl kaum daran zu zweifeln, daß die preußischen Chronisten (wenn es ihnen mehr am Herzen gelegen, über innere Verhältnisse Aufklärung zu geben) ähnliches auch von unserer Heimat hätten aufzeichnen können. Die Origines Livoniae mögen demnach eine Lücke ausfüllen helfen. „Zu den Mitteln, lesen wir in einer sich vielfach auf sie beziehenden Ab-

*) Bock, Naturgeschichte II. S. 538, konnte hier nur einer Tradition folgen, denn Schriftliches existirt nicht. Löschin, Beiträge zur Gesch. Danzigs III. 64, stimmt ihm bei, indem er ähnliches erzählt und von Jerusalem-Kapellen spricht, die mit Verschanzungen umgeben waren, damit die Ritter das Ordensgelübde scheinbar lösen könnten. Voigt Gesch. Marienburgs S. 151, Gesch. Pr. IV. S 75. spricht den Jerusalem's bei Königsberg, Elbing, Marienburg, Graudenz, Riesenburg u. s. w. das kriegerische Ansehn ab, obgleich namentlich das erste als eine noch zur Befestigung benutzte Anhöhe erscheint. Nach ihm enthielt ein solches Jerusalem ein Spital oder eine Kapelle mit dem heiligen Grabe. Die Nachricht von dem Abbruch einer solchen hat sich an keinem der Orte erhalten.

**) Vgl. Voigt Gesch. Marienburgs S. 63. mit Henneberger Erclet d. Pr. Landtafel S 270.

handlung*), durch welche man die Heiden für das Christenthum zu gewinnen suchte, gehörte auch eine geistliche Comödie, welche zu Riga auf offenem Platz aufgeführt und den Heiden, so gut es ging, verdolmetscht wurde (1205). In derselben kamen die Kriege Gideons, Davids, Herodes' und die ganze Lehre des alten und neuen Testaments vor" **).

Die Gaukler als Schauspieler standen dem Volk als etwas Fremdartiges gegenüber. Seitdem die Mysterien gegen Ende des 14. Jahrhunderts in Paris gehalten wurden und ihre pomphafte Ungeheuerlichkeit sich über die ganze christliche Welt verbreitete, ging das Dramatische aus dem Volke selbst hervor und fand in ihm seine Erfinder und Darsteller.

In einem Theil der Fastnachtsspiele und Schulkomödien erkennen wir das Wesen der Mysterien wieder.

Die ersten geschriebenen Stücke finden wir unter den Schulkomödien und Fastnachtsspielen. Zu den Schulkomödien haben wir auch diejenigen zu zählen, welche von Studenten aufgeführt wurden und von den Fastnachtsspielen als Handwerkerkomödien haben wir diejenigen zu trennen, welche von Schulknaben und Studenten zur Fastenzeit dargestellt wurden.

Geschichte, Moral ***) und Scherz sind die dreifachen Bestandtheile aller dramatischen Spiele und bestimmen, je nachdem das eine oder das andere vorherrschend ist, drei Abtheilungen. In Paris wurden durch drei Klassen von Darstellern die Stoffe von einander gehalten und das Zünftige der Unterscheidung giebt sich noch heut zu Tage in der Bezeichnung von Trauer-, Schau- und Lustspiel zu erkennen. Bei einem Epos und Roman verräth es nicht der Titel, ob die Dichtung einen ernsten oder heitern Aus-

*) Töppen Die Deutschen in Livland in P P P B Bd. V. S. 411.

**) Auch diese Mittheilung wäre unterblieben, wenn der Chronist sie nicht darum für wichtig gehalten hätte, weil die Heiden bei dem vorgestellten Kampf erschreckt die Flucht ergreifen und nicht wieder zurückkehren wollten. Welchen Eindruck das Theatralische auf rohe Naturen hervorbringt, erfuhr die Veltheimin im 17. Jahrhundert. Die Gothländer fielen vor den Comödianten auf die Kniee und beteten sie als Götter an. Löwe's Schriften. Bd. IV. S. 16.

***) Die oben angeführte Beischrift zu dem Bilde des ältesten Puppenspiels spricht schon für die didactische Richtung.

gang gewinnen werde. Es kann nicht fehlen, daß eine Gattung des Dramatiſchen in die andre hinüberſpielt. In den ſo genannten Myſterien knüpft ſich ſchon an den heiligen Namen der Auftretenden das moraliſirende Weſen und die Moral kann nicht auf die Hörer wirken, wenn nicht Humor und Spaß in die gehaltenen Partien verflochten iſt.

Die älteſte Geſellſchaft, die zu dramatiſchen Vorſtellungen ein Privilegium empfing, war die Confrerie de la Passion in Paris, die ihren Namen nach der vornehmſten Myſterie, der Paſſionsgeſchichte, erhielt. Auf eigens dazu errichteten, koloſſalen Gerüſten, die eine Seite des Marktes einzunehmen pflegten, wurden die Myſterien im Schutz der Geiſtlichkeit von einer Maſſe von Spielenden gegeben. Die terraſſirten Abtheilungen ſtellten Paradies, Erde und Himmel dar. Das Parterre für die Zuſchauer war das Steinpflaſter rings umher und die Fenſter und das Dach der Häuſer Loge und Galerie. Abwechſelnde Szenen, überraſchende Schauſtellungen wurden verlangt, wenn der ganze Markt in dem weitſchichtigen Religionsdrama Befriedigung finden ſollte. Das feierliche Auftreten Gott Vaters, Chriſti, der Jungfrau Maria und der Heiligen wurde durch das komiſche Treiben der Teufel unterbrochen. Was die Gaukler einzeln zum Beſten gaben, ſah man hier vereinigt; es wurden wilde Thiere vorbeigeführt, es wurden Taſchenſpieler-Künſte getrieben — bei der Hochzeit zu Cana ward das in Wein verwandelte Waſſer zum Koſten gereicht, es grünten die Stäbe Aarons, das Kopfabſchneiden war als ſtaunenswürdige Illuſion beliebt — es wurden Feuerwerke abgebrannt u. ſ. w. Die Myſterien, die außerordentlichen Beifall fanden, wurden in England und Deutſchland nachgeahmt. Ein ſpäterer Nachklang der impoſanten Schauſpiele verſammelt noch alle zehn Jahre 3—4000 Menſchen von nah und fern in dem baieriſchen Gebirgsdorf Ober-Ammergau. An hundert Perſonen geben hier das Leiden Chriſti in alterthümlicher Weiſe und erwerben reichen Dank und reiche Einnahme*). Neben den Myſterien wurden in

*) Nach dem Bericht der Dorfbewohner wurde das Stück 1634 zum erſten Mal gegeben, um nach einer Heimſuchung durch die Peſt die Gottheit zu verſöhnen. Wahrſcheinlicher iſt es, daß man im genannten Jahre eine alte Sitte wieder aufnahm in dem Glauben, durch Vernachläßigung der Feier ſich die Strafe jener Krankheit zugezogen zu haben.

Paris die Moralitäten gegeben, durch welche die Clercs de la Bazoche den Darſtellern der Myſterien Abbruch thaten, wenn auch von der didaktiſchen Tendenz, die ſie feſthalten mußten, von den allegoriſchen Geſtalten, die anſtatt der Heiligen auftraten, das Froſtige unzertrennlich blieb. Dort ſollte göttliche Weisheit, hier weltliche Klugheit gelehrt werden. Eine dritte Geſellſchaft in Paris wählte ſtatt der ernſten Betrachtung das Poſſenſpiel. Ihre Mitglieder gehörten verſchiedenen Ständen an und ſie nannten ſich Enfans sans souci.

Hier bewährt ſich, wie das Komiſche viele Jahrhunderte ſeine Wirkung bewahrt, während das Erhabene, Ernſte und Rührende oft ſchon nach Jahrzehnten bei veränderter, durch Zeit und Verhältniſſe beſtimmter Auffaſſung alle Bedeutung verliert. Die Myſterien und Moralitäten liegen als Antiquitäten in Staub vergraben, der Advokat Patelin dagegen, eine Farce, die im 15. Jahrhundert geſpielt wurde, iſt nicht vergeſſen. Von Frankreich ward ſie nach Deutſchland durch eine lateiniſche Uebertragung von Reuchlin verpflanzt und unter ſeiner Leitung 1497 als Faſtnachtsluſtbarkeit von Jünglingen aufgeführt *). Im 18. Jahrhundert noch gehörte das Luſtſpiel der Advokat Patelin auf den Bühnen zu einem der beliebteſten.

*) Die Comödie heißt Scenica progymnasmata, gedruckt zu Cöln 1527. 4. Das bedeutſame Ble, durch das ein betrüglicher Knecht nicht nur den Richter, ſondern auch den Advokaten, ſeinen Rathgeber, täuſcht, nimmt ſich im Lateiniſchen alſo aus:

Der Advocat Petrucius und der Knecht Dromo.

Petr. Fiat. Cave nil nisi ble respondeas,
Si quaero quae, tu redde ble atque aliud nihil.

Der Richter Minos und Dromo.

Min. Danistae quid respondendum putas? Dro.
Ble. Min Non voles calumniam inferre inprobe. Dro.
Ble. Min. Interrogatus vera ne negaveris. Dro.
Ble. etc.

Petrucius und Dromo.

Petr. Duos enim policitus es dare aureos:
Quos absque controversia merui probe.
Expecto des; dare vis Dromo? Dro. Ble.

Die Farce begegnet uns in Faſtnachtsſpielen des 15. Jahrhunderts. Die Poſſenreißer kommen nicht mehr aus der Fremde ins Land, ſondern es erzeugt ſie ſelbſt. Durch die Myſterien und ihre Nachbildungen waren die Teufel als unſaubere, ſchadenfrohe Unholde losgelaſſen, wie man ſie in den Kirchen auf den Gemälden mit dem jüngſten Gericht zu ſehn gewohnt war. Sebaſtian Brand durch ſein allverbreitetes Buch gab darauf den Narren das Uebergewicht. Das Narrenſchiff war 1494 „gedruckt zu Straßburg auf die Faſtnacht, die man der Narren Kirchweih nennt.“ Wie in Deutſchland betheiligte ſich in Preußen an ihrer Feier Vornehm und Gering.

Die älteſten Faſtnachtsſpiele, ſo ſcheint es, ſind im Freien dargeſtellt. Der Trupp der Feiernden gab ſie im Umherziehn, indem er an einzelnen Orten, wie vor dem Rathhauſe, ſtill hielt und die Stegreifdichtung durch einzelne eingelernte Verſe unterbrach.

Die Harmloſigkeit, die den Faſtnachtsſpielen eines Hans Roſenplüt und Hans Sachs den volksthümlichen Reiz verleiht, indem nur durch allgemeine Satiren allgemeines Lachen geweckt wurde, verloſch ſehr bald. Das unerwartet tragiſche Finale des erſten Faſtnachtsſpieles, von dem wir wiſſen, verfinſterte als böſe Vorbedeutung die nachfolgenden und bannte die Heiterkeit durch ſchwarzen Schatten. Das Anſtößige, das in der Verborgenheit des Hauſes, in der Abgeſchiedenheit des Kloſterlebens ſich begeben, wurde durch grelle Scherze zur Oeffentlichkeit gebracht und man ſieht, daß die wohlthuend italieniſche Friſche nicht wie nach Nürnberg nach dem Norden herüberwehte. Wenn Luther's Werk nirgend ſchneller und freudiger gedieh als da, wo der Ritterorden durch einen Gegendruck die Geiſtlichkeit niederhielt und die proteſtantiſche Freiheit anbahnte, ſo ward dadurch vollens das Gemüthliche der Faſtnachtsluſtbarkeit zerſtört. „In vollem Lauf mit vollen Segeln eilt das Evangelium nach Preußen“, ſchrieb Luther und das Folgende läßt uns in dem Faſtnachtsſpiel eines der vollen Segel erkennen. Das Lutherthum trat dem Papſtthum ſchroff in den dramatiſchen Ergüſſen der Bürgersleute entgegen und mit der Auguſtinerkutte ſchien die ſtolze Tiara fallen zu müſſen.

Ueber den angedeuteten Theil der dramatiſchen Kunſt belehrt

uns vornämlich der Mönch Simon Grunau. Wenn man es hier mehr als sonst in seinem Geschichtstraktat voraussetzen sollte, daß er sich Uebertreibungen zu Schulden kommen lasse, so kann man ihm diesmal nicht den Vorwurf machen, daß er fasele, da andere Schriftsteller uns Gleiches erzählen.

Die Reihe der Fastnachtsspiele — leider! läßt sich von keinem mehr als die Inhaltsanzeige geben — eröffne ich mit einer Angabe, die uns an Meistersängerei und Nürnberg mahnt. In den genannten Rechnungsbüchern, freilich erst im Jahr 1556, stoßen wir auf die Zeile: „4 Mark 30 Sch. einem Tuchmachergesellen, hat eine Singschul gehalten." Die Belohnung ist größer als da vor dem Markgrafen „etzliche Kürschner haben ein Spiel uf'm Saal gespielt" und so haben wir auch wohl dort an eine Zahl recitirender Sänger zu denken, wenn überhaupt die Deutung recht ist.

„Anno 1440 hat der Teufel auf die Fastnacht an vielen Enden viel Unlust angericht", sagt Henneberger, nämlich in Marienburg, Elbing und Thorn. Am letzten Ort hatte man zur Feier der modernen Saturnalien die beliebte, vielfach dramatisirte deutsche Volkssage vom Jungbrunnen*) gewählt. Demnach trieben einige Gesellen mit vorgebundenen Larven auf der Straße mit alten Weibern ihren Spott. Ein Bauer kam daher, der seine alte Mutter auf dem Wagen hatte. Da diese von den Spielteufeln, wie sie Simon Grunau nennt, gefoppt und geängstigt wurde, so griff der Bauer zum Dreschflegel und bewillkommte den einen dermaaßen, daß er todt zu Boden stürzte. Es entstand da das Sprichwort: „Es währet lang, ehe alte Weiber jung werden, ehe dies geschieht, müßten alle Teufel erschlagen seyn" **).

*) In den Ausgabebüchern der Rentkammer in Königsberg liest man unter 1541—1542 „1½ Mark den Gesellen, die das Spiel für meine gn. Herrschaft gespielet haben, die alten Weiber jung zu machen" Der Jungbrunnen wurde später oft als Comödie und Ballet gegeben. Die Spiegelberg-Dennersche Truppe führte ihn als Nachtcomödie auf und ließ die Verse auf den Zettel setzen:

Wer eine Alte hat, der bring sie heut zu mir,
Ich stelle sie zur Lust in der Comödie für.

**) Erclerung der Landtaffel S. 456. Als die Sache dem Gericht hinterbracht war und man den Erschlagenen aufhob, fand man in der Larve und den Kleidern — nur stinkende Asche.

Vorfälle, die zum Stadtgespräch geworden, wurden von den Faſtnachtsſpielern ausgebeutet, ſo in Danzig, wo 1525 bei der Abweſenheit eines Bürgers ſein Eheweib ſammt der Tochter und dem Geſchmeide davonlief und, von der Mutter aufgenommen, nicht mehr zurückkam. „Dies Kind-Nehmen, ſagt Henneberger, faßten die jungen Geſellen und machten ein Faſtnachtsſpiel auf dem Markt daraus“*). Die Verhöhnung der Geiſtlichkeit war an der Tagesordnung und Simon Grunau ſpricht ſeinen Unwillen darüber aus. „Es war ärgerlich anzuſehn die Weiſe und noch mehr anzuhören die Reime: denn alles, was man konnte erdenken, übete man mit Worten und Werken wider Pfaffen, Mönche und Nonnen.“ Kein Wunder, daß es auch hier an einem blutigen Nachſpiel nicht fehlte und an traurigen Wirren. Einſt ſangen drei Ordensritter dem Pfarrherrn in Elbing die Reime vor von Pfaffen, Affen, ungeweihten Bacchanten. Der Kaplan war dabei. Dieſer von hitziger Natur erwidert den Schimpf, es kömmt zur Schlägerei und einer der Beleidiger verliert die Naſe. Der Komthur läßt den Caplan in der Kirche einfangen und einſperren, der Biſchof ſpricht darüber den Bannfluch aus, aber die Obrigkeit, die mit dem Orden gut ſteht, bedeutet die Mönche und Pfaffen, daß, wenn ſie nicht aus dem Thor gejagt ſeyn wollten, trotz dem biſchöflichen Verbot ihr Amt zu halten hätten, wie vordem. Obgleich ſich der Hochmeiſter ins Mittel legt, ſo wird dem Caplan erſt Freiheit gegeben, nachdem 100 Goldgulden für die abgeſchlagene Naſe erlegt ſind. Dies begab ſich 1440**).

In Elbing ward ein Pfaff dem Gelächter preisgegeben, der es mit einem Weibe hielt. An einem Ort ſah man fünf Paar Pfaffen vor einem Pfluge gehen und, welches Feld ſie beſtellten, erkannte man an den nachfolgenden Nonnen mit Kindern auf dem Arm. Ueber die Maskirung mit der grauen Kappe, ſo lieſt man, ſchüttelte ſich mancher Bauch vor Lachen. Noch gehäſſiger wurde das Weſen, als römiſch und lutheriſch geſinnte Parteien in der Faſtenzeit ſich an einander rieben.

In Elbing hatte der Bürgermeiſter die unbrauchbar gewordenen Kirchenkaſeln verkauft, um mit dem Erlös — ſeine Schul-

*) Henneberger S. 89.
**) Ebend. S. 113.

den zu bezahlen. Das ward ruchbar und zur Faſtnacht ward der Trödel mit dem Kirchengut auf dem Markt vorgeſtellt und, wie ſich erwarten läßt, dem Rathhaus gegenüber.

In einem Faſtnachtsſpiel trat einer als Prediger auf und rief: „O Gott du weißt, daß unſere Pfaffen uns verrathen, Gott füge es, daß ſie im Jahr alle mögen ertränkt ſeyn.“ Die Obrigkeit bemächtigte ſich des kecken Redners, aber, wie Simon Grunau ſagt, nur zum Scheine, denn nach kurzer Zeit ward er wieder freigelaſſen. Derſelbe Chroniſt erzählt von zwei auffallenden Faſtnachtsſpielen, die 1522 in Danzig und Elbing dem Publikum vorgeführt wurden. „Die Elbinger, heißt es, hatten einen grauen Mönch, hinter dem ſtunden die Teufel, die bliesen ihm ein, wie er den Ablaß- und Gnadenbrief verkaufen ſollte. Als ſie vor das Rathhaus kamen, da gab der Spiel-Luther das Urtheil über den Ablaßprediger, man ſollte ihn erſäufen, aber er entlief. Darum vertrieben andere den Luther und es ging lächerlich zu.“ Die welterſchütternde Farce, die im Jahr 1527 in Rom *) gegeben wurde, wurde in Preußen ſchon früher geſpielt. Der Maler Michael (Schwarz) in Danzig, ein Mitglied des Artushofs, veranſtaltete mit den Reinholdsbrüdern eine Komödie, in der ein Spielpapſt, ein Spielkaiſer und Luther auftraten. „Der Papſt und die Seinen brauchten ſolche Stücke im Spiel, wie bei den Katholiſchen üblich. Sobald Luther das ſah, ſchrie er wider ſolchen Handel: ob das evangeliſch wäre? Bei dieſem Geſchrei verſammelte ſich ein Haufen, die verbrannten Bücher und zeigten mit Fingern auf den Papſt und ein jeder ſagte ſeine Reime auf die Geiſtlichen. Der Spielpapſt bannete Luthern, ſolches that ihm auch Luther hingegen.“ Dies Spiel war künſtlich angericht, auch ſehr lächerlich, aber ſpottlich auf den Papſt“, dennoch ſah man, wie der Teufel zuletzt mit Luthern abfuhr **). Der Maler ward verbannt. In Königsberg, wie in einem Manuſcript daſelbſt im geh. Archiv vom Jahr 1524 erzählt wird, machten die Bürger unter ſich ein wunderliches Spiel von Luther wider den Papſt, darinnen des

*) N P P B. Bd. VIII. S. 190.

**) Hirſch Die Ober-Pfarrkirche in Danzig I. S. 262. In dem Spottgedicht, Beilage S. 15. werden die Theilnehmer genannt und das blutige Strafamt geſchildert, das der polniſche König vollziehn ließ.

Papſtes, ſeiner Cardinale und ganzen Anhangs Büberei genugſam angezeigt, luſtig anzuſehen. Die grauen Mönche gingen zum Herrn Hauskomthur, kläglich bittend, das ärgerliche Spiel abzuthun, die Anfänger deſſelben zu ſtrafen oder ja nicht öffentlich zu ſpielen, boten auch dem Orden viel Geld. Sie wurden aber abgewieſen, denn man könnte den Bürgern ihre gewöhnlichen Faſtnachtsſpiele nicht verbieten" *).

Die Stadttheile Königsbergs, die das Handelsintereſſe von einander trennte, wurden jetzt noch mehr durch die verſchiedenen Religionsanſichten entfremdet, ſeitdem der Wittenberger Prädicant, wie die Gegenpartei den Dr. Brismann nannte, im Dom das gereinigte Evangelium predigte. Die Stadttheile fanden ihre Luſt daran, durch Faſtnachtsſpiele von entgegengeſetzter Tendenz ſich zu befehden. „So hatten ſie (1523), ſagt der oft genannte Chroniſt, ein zumal köſtlich Spiel angerichtet, die eine Stadt von den Cäremonien nach lutheriſcher, die andere von den Cäremonien nach römiſcher Weiſe. Es war auch ſo merklich angericht, daß, wenn es wäre öffentlich geſpielet worden, ſo hätten entweder die Lutheriſchen oder die Römiſchen überhand genommen" (etwa: im Handgemenge den Kürzern gezogen).

Auch nach fünfzig Jahren beſtand kein friedfertiges Verhältniß zwiſchen den Bürgern der drei Städte Königsbergs. Am 6. Febr. 1578 wurden drei bibliſche Stücke von ihnen aufgeführt, nämlich vom Paradies, vom reichen Mann und dem Lazarus und vom Tobias mit ſeinem Sohn. Sie würden hinter einander an verſchiedenen Tagen gegeben worden ſeyn, wenn nicht die Kneiphöfer es den Löbenichtern und Altſtädtern abgeſchlagen hätten, auf ihrem Hof zu ſpielen, unter dem Vorgeben, daß bei der uneinigen Geſinnung es zum Streit kommen würde, wenn ſie zuſammenkämen **).

Aus der Wahl der bibliſchen Stücke haben wir zu folgern, daß man befliſſen war, den Faſtnachtsſpielen einen ernſteren, heiligen Charakter zu geben und daß die Bühnen, deren ſolche Darſtellungen bedurften, in den Junker- oder Artushöfen, gewöhnlicher

*) Mecketburg Pr. Chronik des Joh. Freiberg. S. 164.
**) Aus Gregor Möller's Annalen in Acta Bor. II. S. 842.

aber in den Remtern oder Gemeingärten, den Verſammlungsörtern der Kleinbürger, aufgeſchlagen wurden.

Die regelmäßigen Faſtnachtsſpiele wurden nicht von einem Verein ins Werk gerichtet, der zu dem Ende ſich bildete, ſondern der bereits beſtand. In den Herbergen der Brüderſchaften fanden ſie ihr rechtes Gedeihen.

Die älteſten Nachrichten über die innere Einrichtung in Bezug auf dramatiſche Luſtbarkeiten enthält die Geſchichte der Zirkeler in Lübek. Die Geſellſchaft nannte ſich ſo nach dem Attribut ihrer Schutzpatronin der h. Katharina, deren Rad oft mit dem Zirkel verglichen wird. Die Zirkeler erkohren ſich jährlich ihre Faſtelavensdichter und beſtellten ihre Burg, d. i. Schauburg oder Theater. 1458 wird ſie genannt, in welchem Jahre ſie während der Vorſtellung zuſammenſtürzte. Da ſich damals auch Frauen auf ihr befanden, ſo erſehen wir daraus, daß zu dem Theater der Zuſchauerraum gehörte, denn die Spielenden waren damals überall Männer. Der Dichter war zugleich der Regiſſeur. Ihm ſtand es frei, den Geſellſchaftsmitgliedern, wenn er ſie als Spielende in ſeinem Stück benutzen wollte, den Tanz zu verbieten, er ließ ſich von den Schaffnern das Theater „mit aller Tobehorunge" überantworten*).

In der Art wird, wie überall, ſo auch in Königsberg das volksthümliche Schauſpielweſen angeordnet geweſen und ebenſo gehalten ſeyn, wenn es den Handwerkern vergönnt war, vor den Markgrafen auf dem Schloß zu ſpielen.

Wie ſchon in dem zuerſt erwähnten Stück der Larven Erwähnung geſchieht, ſo war wohl vornämlich der Eindruck, den die Erfindung machte, von Verkleidung und Mummerei abhängig. Das Coſtüm mag ſich eben ſo wunderlich ausgenommen haben, wenn die Spielenden in Pracht und Herrlichkeit, als wenn ſie als Adam und Eva im Stande der Unſchuld erſchienen. Die Koſten übernahm bisweilen in Königsberg die fürſtliche Herrſchaft. Wenn Mummenkleider laut den Ausgabebüchern „von Danzig anhero" gebracht werden, wenn der Maler Hans Bleſch den Auftrag erhält „zehn Mummenkleider zu vergolden und zu verſilbern," ſo

*) Liſch Jahrbücher der mekl. Geſch. Bd. X. S. 72, 74, 78, 83. In Amſterdam heißt das Theater Schauburg.

iſt es kaum anzunehmen, daß ſie die allerhöchſten Perſonen ſelbſt angelegt haben. Aus einer Angabe ſcheint hervorzugehn, daß die poſſirlichen Reiter auf eignen Füßen, wie ſie noch jetzt auf Polterabenden umhertrotten, die Faſtnachtsſcherze erhöhten. Der Reiter ragt nämlich als Büſte aus dem Geſtell hervor, auf dem er zu ſitzen ſcheint, vor ihm federt der Pferdekopf, hinter ihm wallt der Pferdeſchweif und die Schabracke bis zum Boden reichend verdeckt die Füße. Auf einer Abbildung des Schembartlaufens in Nürnberg, eines von Karl IV. eingeſetzten Faſtnachtsfeſtes der Metzger, das im 15. Jahrhundert gehalten wurde, bewachen ſolche barocke Reiter den Platz, auf dem maskirte Tänzer allerlei Gruppen bilden *). Nach einem Ausgabebuch wurden 1612 gezahlt „4 Mark vor 2 Pferdeköpfe zu ſchnitzen, ſo der Heerpauker und Springer zu ſeiner Uebung braucht." Die höchſten Herrſchaften pflegten dem allgemeinen Vergnügen nicht unthätig zuzuſehn. Auf einer Hochzeit im Hauſe des Burggrafen in Fiſchauſen heißt es von Markgraf Albrecht Friedrich, der hier den verhängnißvollen Trunk empfing: „Fürſtl. Durchl. iſt ſelb Zwölfen Mummen gangen, ſind ſchwarz, weiß und gelb gekleidet geweſen" **). Unter den Ausgaben von 1607 leſen wir: „3 Mark 15 Sch. meinem gnädigen Herrn zur Mummerei und Mummenſchanz," 1612 „192 Mark 57 Sch. Vor allerlei Seidenzeug, Larven und anderes zu ſechs Mummenkleidern" ***).

Die Freiheit der Faſtnacht und die Handwerker-Luſtbarkeiten, ehe man ſie ganz aufhob, ſcheinen im 17. Jahrhundert beſchränkt

*) Mayer Nürnbergiſches Schembartbuch. Nürnberg 1831. Auch hier iſt die Pracht der Anzüge oft nur Malerei.

**) Acta Bor. II. S. 89.

***) Aus der Schilderung, die ein gewiſſer Johann Schiltie 1548 von dem bei dieſer Gelegenheit getriebenen Aufwand am kaiſerlichen Hof in Wien entwirft, erſehen wir, wie fürſtliche Perſonen das Feſt begingen. Es „iſt gebräuchlich, daß man zur Faſtnachtszeit Mummereien hält, ſeltſame Kleidung und verſtellte Bärte anlegt und ſich unkenntlich macht, ſo zu andern Fürſten geht, tanzt, ſpielt und zuletzt ſich zu erkennen giebt. Dieſe Kurzweil dauert gegenſeitig ohngefähr einen Monat lang mit Eſſen, Trinken, Tanzen und Spielen, über die halbe Nacht. Die Faſtnachts-Kleidungen werden ſehr zierlich von Sammt, Silber nnd Goldſtück gemacht, worauf jährlich zum wenigſten 1000 Thaler gehen." Faber Pr. Archiv III S. 26.

zu seyn. Im J. 1611 bedarf es in Danzig einer Erlaubniß des Rathes, da die Kürschner Comödie spielen wollen*).

Die Schulkomödien, in denen der Ernst, wie dort der Scherz vorwaltet, bieten uns ein reicheres, aber wahrlich nicht fruchtbareres Thema.

Die Brüderschaften und die größeren Vereine waren in der katholischen Zeit zu gemeinsamen Andachtsübungen verbunden. Zu ihnen zählte man auch wohl die Darstellung der Mysterien. Die Schule als Körperschaft fühlte demnach eine innere Aufforderung, einzelne Heiligentage feierlich in der Art zu begehn, wenn nicht schon die Kirche als Mutter sie dazu veranlaßte. Ja fast scheint es, daß diese die abgelegten Requisiten ihr gleichsam übergab, um das im Kleinen auszuführen, was sie einst im kolossalsten Maaßstab zur Anschauung gebracht hatte. Vor allem lag es der Schule ob, das Gregoriusfest zu feiern. Am Todestage des Papstes Gregor des Großen, der am 12. März 604 starb und den Ruhm eines Vaters der Schulen hinterließ, wurden lange vor Melanchthons Zeit, des vermeintlichen Feststifters, in den Schulen Feierlichkeiten veranstaltet. Gregorius, verstümmelt Greger, wurde das silberne Zepter genannt, das dem langen, durch die Hauptstraßen einer Stadt sich bewegenden Zuge vorausgetragen wurde und auch der Zug selbst. Die Schüler zeigten sich bisweilen sogar zu Pferde. Möller in seinen Annalen Königsbergs hat zum J. 1571 aufgezeichnet: „Im März hat man nach alter Gewohnheit, aber itzt viel stattlicher mit dem S. Greger umhergeritten, die Altstädter mit 18 Pferden wohl geputzt und die andern (zu Fuß) mit weißen Hemden, Ketten und Gürteln behangen, die Löbnichter mit 20 Pferden und jeder von den Fußgängern eine Fahne in der Hand, deßgleichen die Kneiphöfer mit ihren Fahnen, aber weniger Pferden. Sind ins Collegium gezogen und haben sich vor dem Herrn Bischof bewiesen, darnach zu Schloß vor meinem Herrn. Diese Pracht hat in drei Jahren so zugenommen, da es zuvor schlecht und recht gewesen" **). Der Festzug gewann oft durch das Costüm ein theatralisches Ansehn. Man sah unter den

*) Löschin, Gesch. Danzigs. I. S. 409.
**) Erl. Pr. I. 51.

Schülern Apoll mit den Muſen, die ſieben freien Künſte, Biſchöfe, Feldherrn u. ſ. w. Auf der Spitze des Zepters prangte eine Minerva oder eine andere paſſende Figur, an ihm klirrten kleine Schilder mit Emblemen und Inſchriften, hier neben einem Chriſtuskopf Sinite parvulos ad me venire, dort neben einer Palme mit einer Schlange Virtutis comes invidia. Der Zug begab ſich aufs Schloß, ſtimmte lateiniſche Geſänge an und erfreute ſich einer gnädigen Aufnahme *). Wegen der Geſchenke, die die Schüler von den Einwohnern empfingen, ward ſchon im 16. Jahrhundert die Beſtimmung getroffen: „Der Gregorius ſoll außerhalb ſeines Kirchſpiels keine Stadt zu beſingen beſuchen," doch durfte jede Schule der Herrſchaft auf dem Schloß ihre Ehrfurcht bezeigen. — In Preußen waren die Gregorius-Züge längſt eingeſtellt als man 1650 auf die Abſchaffung antrug. — Am Gregoriusfeſt, das, wie es ſcheint, noch zur Faſtenzeit gezogen wurde **), pflegten Komödien von den Schülern aufgeführt zu werden, ſo in Königsberg 1549 ein Stück vom verlornen Sohn.

Schon zu Luthers Zeit waren die Schulvorſtände über die Erſprießlichkeit oder Schädlichkeit der Schulcomödien nicht einverſtanden. Als man es anſtößig fand, daß ein ſchleſiſcher Schulmeiſter eine Comödie von Terenz wollte aufführen laſſen und Dr. Cellarius Luthern fragte, ob dergleichen zuläſſig ſey, ſprach ſich dieſer die daraus für die Schuljugend fließenden Vortheile erwägend in den Tiſchreden alſo aus: „Chriſten ſollen Komödien nicht ganz und gar fliehen, darum daß bisweilen grobe Zoten und Büberei darinnen ſeyn, da man doch um derſelben willen auch die Bibel nicht dürfte leſen. Darum iſt's nichts, daß ſie ſolches

*) Piſanski, Vom Gregoriusfeſt der Schule. Königsb. 1786. Die drei Zepter aus ſeiner Zeit waren 1624, 1631 und 1641 gearbeitet. Die daran hangenden Schilder (ſolche Schilder neben Medaillen mit Oeſen zieren den Willkommbecher in den Handwerkerherbergen, damit, wer ihn trägt, ſich durch das Schütteln bemerkbar machen könne) ſind ſämmtlich mit ihren Figuren beſchrieben. Der Gregoriuszepter hatte ſich im Löbenichtſchen Gymnaſium bis 1848 erhalten, in welchem Jahre er als patriotiſche Spende dem Staatshaushalt geopfert wurde.

**) Neben dem Namen einer Schulkomödie ſteht in den Ausgabebüchern: „in der Faſtenzeit zur Zeit des Gregorii."

fürwenden und um der Urſache willen verbieten wollen, daß ein Chriſt nicht ſollte mögen Comödien leſen und ſpielen." Noch mehr redet Luther den dramata sacra das Wort als einem trefflichen Bildungsmittel für die Jugend zur Einprägung heiliger Grundſätze und nach den Vorreden zum Buch Judith und Buch Tobiä iſt er nicht der Meinung entgegen, daß die Geſchichte von Judith und Tobias allegoriſch moraliſche Dichtungen ſeyen, die die Juden dramatiſch dargeſtellt hätten: „mag ſeyn, daß ſie ſolche Gedichte geſpielet haben, wie man bei uns die Paſſion ſpielet und andre heilige Geſchichte, damit ſie ihr Volk und die Jugend lehrten als in einem gemeinen (allgemein verſtändlichen) Bilde oder Spiel Gott vertrauen, fromm ſeyn und alle Hülfe und Troſt von Gott hoffen in allen Nöthen." „Und iſt zu vermuthen, daß ſolcher ſchöner Gedichte und Spiele bei den Juden viel geweſt ſind, darinnen ſie ſich auf ihre Feſte und Sabathe geübt und der Jugend alſo mit Luſt Gottes Wort und Werk eingebildet haben, denn ſie haben gar treffliche Leute gehabt als Propheten und Sänger, die Gottes Wort auf allerlei Weiſe getrieben haben. Judith giebt eine gute ernſte, tapfre Tragödie, Tobias eine feine liebliche gottſelige Comödie. Es redet alles in Tobiä Perſon, wie die Perſonen im Spiel zu thun pflegen" *).

Ueber das Heil und Unheil, das aus den Schulkomödien entſpränge, wurde Jahrhunderte hin- und hergeſtritten. Jede beinahe, die im Druck erſchien, enthielt im Vorbericht eine Vertheidigung, in welcher alles Ueble, das man dem Schulactus zuſchreiben wolle, nur den Verfaſſern und Anordnern zur Laſt gelegt wird. Ein Rector in Görlitz in der Vorempfindung des Spruches: „Ueberall wo die Kunſt gefallen, da iſt ſie durch die Künſtler gefallen!" war der Meinung, daß Schauſpiele keinen Vorwurf verdienten, würden „ſie nicht von gemeinen und herumſchweifenden Perſonen an den Tag gegeben." Ohne Zweifel wären die Gegner durchgedrungen, wenn nicht die Rectoren in der Mehrzahl zu einer hartnäckigen Behauptung des Feldes ſich gedrungen ge-

*) J. G. Hamann, Sämmtliche Schriften Bd. II. iſt auch den Schulkomödien nicht abhold, wenn alle Rollen, für Schüler zugeſchnitten ſind und er hält dafür, daß es nicht außer dem Bereich eines Dichters liege, die Pflichten der Erziehung wahrzunehmen.

ſehen hätten, um nicht eine Einnahme einzubüßen. Wie gern würden ſie ſonſt in den meiſten Fällen auf die Ehre verzichtet haben, für die Schüler ein ſchülerhaftes Drama abzufaſſen und einzuüben zur Verkümmerung der Tage, die zur Erholung vom ſauern Amte beſtimmt waren. Welch ein ſchweres Stück Arbeit übernahmen ſie mit einem Stück, wenn ſie wie der Zittauiſche Rector Chriſtian Weiſe († 1708), der an der Spitze der Schulkomödien-Dichter ſteht, ans Werk gingen. Es erſchien ihm als Nothwendigkeit, daß wo möglich alle Kinder an dem Ehrentage beſchäftigt wären und jedes in einer ſo dankbaren Rolle aufträte, daß ſie ihm als Hauptrolle erſchiene; dazu kam noch, daß er den Charakter der Perſonen dem Naturell anzupaſſen ſuchen und auf die Söhne vornehmer Eltern beſondere Rückſicht nehmen mußte *).

Die Rectoren traten in einen nicht ehrenwerthen Wettſtreit, um durch Darſtellung von Comödien einen dem andern zuvorzukommen und den Gewinn vorweg einzuzlehn, denn die Bürgerſchaft, der Magiſtrat und die Vornehmen pflegten zur Entſchädigung der Mühe ſich dankbar gegen Lehrer und Schüler zu erzeigen. Der Rector der altſtädtſchen Schule in Königsberg Bilang führte 1581 in einer Beſchwerdeſchrift wegen ſeines geringen Einkommens folgendes an: „Laut ſeiner Beſtallung ſolle er jährlich eine Komödie agiren, davon er etwas haben könne. Er habe ſchon angefangen und faſt die Perſonen ausgetheilt, es käme ihm aber zu Ohren, daß der deutſche Schulmeiſter (der Vorſteher einer nicht lateiniſchen Schule) auf dem Holzthor auch eine agiren will.“ Er bittet, daß, weil es ſein „merklich Accidens ſeyn

*) In einer mir vorliegenden Schulkomödie: „Eudocia“ die in Liegnitz vom Prorector Portmann 1753 gegeben wurde, ſind 40 Schüler als agirende Perſonen genannt. Auf ihrem „gewöhnlichen Schultheater“ war der Platz ſehr enge, dennoch wollen ſie „einigen geneigten Gönnern und Freunden, die den Agirenden mit Beſcheidenheit ausweichen, das Plätzchen hinter den Szenen gar gerne gönnen,“ bitten aber „Kinderwärterinnen und Bedienten davon abzuhalten, daß ſie in den Vorſtellungen Hinderniß machen.“ Es wird „mit Schlag 2 Uhr angefangen. Dahero erſuchen ſie alle, ihre Gegenwart zu beſchleunigen, damit die agirenden Perſonen nicht ſo gar lange unter dem Zwange der Kleidung ſchmachten dürfen.“ Aus dieſem erſieht man, wie abhängig die Feſtgeber von den zuſchauenden Gönnern waren, wie ſehr es ihnen darauf ankam, ſich deren Gunſt zu verſichern.

ſoll," es höhern Orts dem Schulmeiſter verboten werde *). Bei Gelegenheit der 1585 angeſtellten Schulviſitation machten die Schulherrn derſelben Lehranſtalt die Eingabe, daß es als ein Vorrecht der lateiniſchen Schulen ſollte beſtimmt werden, Komödien darzuſtellen, denn es wäre billig, „die Actio Comoediarum den lateiniſchen Schulen allein zu belaſſen, weil ſie ihnen für eine Hülfe ihrer Unterhaltung gerechnet wird und den Knaben, ſo ſtudiren wollen, überaus nöthig und nützlich ſind, daß ſie kühne werden und artig für Leuten wiſſen zu reden." Im abſchlägigen Beſcheid heißt es, daß der Nutzen nicht ſo gar groß ſey, „denn es ja unläugbar, daß die Knaben mit ſolchen Comoediis viel in den Schulen verſäumen." In Danzig und zwar im J. 1601 wurde beim Rath darauf angetragen, „dem Unfuge, der in den Schulen mit den Komödien getrieben wird", Einhalt zu thun **). Die Liebe an derlei Vergnügungen von Seiten der Eingeladenen und die Ausſicht auf Belohnung von Seiten der Feſtgeber überwog die Stimmen, die auf Abſtellung drangen.

Im Auftrage des Markgrafen Albrecht wurden aus der Rentkammer den Rectoren für die Komödien, gewöhnlich ſind ſie namentlich aufgeführt — 1½ bis 10 Mark, ausnahmsweiſe 30 Mark gezahlt. In dem Geſchenk theilte ſich nach Verhältniß der Anordner und die darſtellende Jugend.

Reuchlin beſchenkte die jungen Leute, die ſein genanntes Luſtſpiel aufführten, mit goldenen Ringen, die Schuljugend im 16. Jahrhundert empfing als Erinnerung an den glücklichen Erfolg ihrer Leiſtung eigens dazu verfertigte Münzen, wenn man von einem Beiſpiel auf das Beſtehn einer Sitte ſchließen will. Der Rector Thomas Rohtus in Elbing ***) ließ 1595 eine Komödie

*) Liedertſche Excerpta die Schulen in Altſtadt, Kneiphof und Löbenicht betreffend im geh. Archiv. Man hatte Grund, den Schulmeiſter auf dem Holzthor ſcheel anzuſehen, denn 1579 empfing er für eine Komödie 15 Mark, während man etliche Jahre vorher mit dem Schulmeiſter im Löbenicht ſich durch 8 Mark abfand. Der Spielunternehmer wird Actor genannt. In einem Stück von 1555 die Erklärung: „Actor, welcher die Vorrede der Action recitirt und alles, weil man agiret, ordnet und ſchafft." Gottſched's Nöth. Vorrath zur dram. Dichtkunſt. II. S. 212.

**) Löſchin, Geſchichte Danzigs. I. S. 367.

***) Als Horatius Prussicus gefeiert, verſuchte er ſich auch kraft ſeines Amtes in

Naeman (nach 2 Kön. 5, 6) aufführen. Die Schüler, die die Hauptpartien ausführten, empfingen Schaumünzen. Die für den Deuteragoniſt und den Tritagoniſt enthalten in der Inſchrift der Vorderſeite die Veranlaſſung und das Datum und auf der Rückſeite innerhalb eines Lorbeerkranzes im Viereck: **Nutrit honos artes** und **Laudata virtus crescit** *).

Bei dem Gefallen, das die Schulkomödien bei den Fürſten fanden, ſcheinen ſie vom Jahre 1527 ab in Königsberg beſonders geblüht zu haben. Auch vor dem „gnädigen blöden Herrn" Albrecht Friedrich ſo wie vor deſſen Gemahlin wurden Komödien geſpielt. Regelmäßig pflegten ſie von den drei größern Schulen **), aber auch von den kleineren gegeben zu werden, ſo von der „auf dem Holzthor" oder „auf dem Thurm in der Altſtadt," einem Gebäude, das auf den alten Stadtplanen Holzthurm genannt, die Holzſtraße nach dem Pregel abſchloß und deſſen Thor auf die Holzbrücke führte. Häufig ward den Spielenden die Vergünſtigung gewährt, ihre Kunſt auf dem Schloß zu zeigen. Manches Stück wurde zwei- und dreimal verlangt und danach die Belohnung beſtimmt. Häufig heißt es in den Ausgabebüchern: „in Moskowiters Gemach", ſo hieß ein Zimmer noch vor Anlegung des Moskowiterſaals, „im Saal für meine gn. Herrſchaft", „zu Hof agirt."

Manche Stücke, die eigentlichen **dramata sacra**, verrathen ſich deutlich als die ſchwächlichen Nachkömmlinge der Myſterien, andere ſchließen ſich mehr an den Geſchmack der Moralitäten an. Viele behandeln weltliche Hiſtorien oder volksthümliche Erzählungen.

Zu der erſten reichſten Gattung gehören die oft lateiniſchen Vorſtellungen vom jüngſten Gericht, von der Geburt Chriſti, von

der dramatiſchen Poeſie und brachte die **actus dramatici** beſonders in Schwang. Tolckemit, Elbingſches Lehrer-Gedächtniß S. 253

*) Voßberg, Münzgeſchichte Elbings, Berlin 1844 S. 22. mit der Abbildung der zweiten Schaumünze auf Taf. III. nicht nach dem Original, das wahrſcheinlich nicht geprägt war. Crichton, Urkunden zur pr. Geſch. S. 68, ſagt: in Silber geſtochen. Die große Inſchrift: **Schola Elbingensis Tritagonistae in actione Naamanis Anno Domini nostri 1595 d. 17. Aug.**

**) Die zu belohnenden Rectoren werden, wenn ſie nicht Magiſter ſind ſchlechtweg Schulmeiſter genannt, der aus dem Löbenicht der Schulmeiſter ufm Berg

den unſchuldigen Kindlein, „von der Wirthſchaft in Cana", von König Belſazar, von König David und Abſalon, von Joſeph, von Adam und Eva.

Die beliebteſten Themata, die im 16. Jahrhundert auf ſolchen Bühnen abgehandelt wurden, waren die Geburt Chriſti und als wirkſamer Gegenſatz der Sündenfall. Ihre ebenbürtige Bedeutſamkeit erhielten ſie wohl durch den Kalender, da unmittelbar auf Adam und Eva der h. Chriſt folgt. Ob von den verſchiedenen Schulvorſtänden unter demſelben Titel dieſelbe Komödie zur Darſtellung gebracht wurde, läßt ſich bei der Kürze der Angaben „den Actoribus von der Komödie von der Geburt Chriſti", dem Actori, ſo die Komödie von Adam und Eva agiret" nicht beſtimmen, jedoch iſt es bei der Eiferſucht zwiſchen den Rectoren glaublicher, daß jeder mit einer eignen Compoſition aufgewartet haben wird. Manche Stücke erſchienen im Druck. In einer, für die Geſchichte des Theaters merkwürdigen Komödie war der Sündenfall mit der Geburt Chriſti zuſammengezogen und aus fünf Stükken ein ſechſtes zugeſchnitten. Für die Aufführung erhielt der Verfaſſer und Anordner Georg Roll, Schulmeiſter im Löbenicht, 20 Mark, als es zweimal vor dem Markgrafen am 30. Nov. und 2. Dez. 1573 auf dem Schloß geſpielt ward, im folgenden Jahr zum dritten Mal. Schon 1573 war es dem Druck übergeben, wahrſcheinlich auf fürſtliches Begehr *).

*) „Comödia vom Fahl Ade und Eve, biß auff den verheiſſenen Sahmen Chriſtum, Auß fünf Hiſtorien zuſammen gezogen und in eine kurtze ordnung gefaſt durch **Georgium Rolt, Breg. Siles.** Allen zu troſt ſo mit kommer und wider(wer)tigkeit beladen, Zuvor aber aus ſchuldigem gehorſam, glückwünſchung und ſonderlich zu Ehren auffm Schloß zu Königsperg in Preußen agiret, am Tag Andree, Königsperg. 8." Das Stück in Verſen hat 5 Actus und 38 Perſonen. Der Verfaſſer nimmt des Leſers Nachſicht, ja ſeine verbeſſernde Einſicht in Anſpruch:

Findſt du was, corrigir's dann,
Will ich fleißig gebeten han.

Gottſched I. S. 118. Daß die aus den Ausgabebüchern gezogenen Bemerke ſich auf Rolks (der älteſten in Königsberg gedruckten) Comödie beziehn, iſt unzweifelhaft, da das Datum 2. Dez. 1573 und der Titel „vom fall Adam vnd Eva" übereinſtimmt. Georg Roll wird nicht Rector der Löbenichtſchen Schule geweſen ſeyn, denn in Piſanski's Litterärgeſchichte Bd. I. S. 192 vermiſſen wir

Merkwürdig ist es, daß hier neben Gott dem Vater und Gott dem Sohn Lustigmacher, und zwar Hans Han und Hans Wurst auftreten. „Ein schön Buch von Fastnachtspielen und Meistergesängen durch Peter Probst zu Nürnberg gedicht anno 1553" führt in einem Stück vom kranken Bauern den Hanswurst zum ersten Mal vor. Wenigstens sagt Gottsched: „Dies ist die älteste Erwähnung dieses Namens, die ich gefunden habe." Für zwanzig Jahre ist er verschwunden, bis er wieder in Königsberg in der genannten Komödie auftaucht.

Andere geschichtliche Dramen, die die Schulen in Königsberg aufführten, borgten den Inhalt von der Profan-Geschichte und Mythologie oder von den Volkssagen. Sie handeln theils vom „Herzoge Philippo bono", „vom König Eduardo und der Gräfin Elise aus England" „von Hannibal" „der Königin Circe" oder „vom Kaiser Octavian" „vom Tristevant und des Königs Tochter in Ihrland" „vom Ritter Ponto."

Eine Reihe von Schulprogrammen des Gymnasiums in Elbing *) lassen einigermaaßen den Geist erkennen, der in der Masse dieser Vorstellungen wehte. Sie wurden alljährlich zur Erinnerung an die Stiftungsfeier der Schulanstalt (in encaeniis) am 25. Novbr. oder in den nächsten Tagen und zwar auf ihrem „gewöhnlichen Schauplatz", vielleicht einem zum Theater eigens eingerichteten Saal, gegeben. Die Programme als Einladungsschriften enthalten die Reihenfolge der Szenen und die Namen der Spielenden. Die Stücke scheinen vorzugsweise didactisch gewesen zu seyn. Das lyrische Element kömmt nicht einmal in Gesängen vor, die ganz ausgeschlossen waren. Lyrisch kann man höchstens die beliebten Echo Gespräche nennen, in denen auf Fragen an das Schicksal die letzten Sylben als geheimnißvolle Antwort wiederhallen. Vor dem Erhabenen scheint das Platte vorgeherrscht zu haben und dieses gab sich wohl in Mehrerem kund, als etwa in

ihn. Vielleicht war er der zweite Lehrer im Löbenicht. Boll. Breg. hat v. Baczko in Rollberg zusammengezogen, Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84. Breg. bedeutet aber Bregensem d. i. aus Brieg.

*) Deren gefällige Mittheilung ich der Güte des Herrn Stadtrath Neumann verdanke. Wenn sie auch erst vom J 1642 anheben, so können sie wohl hier berücksichtigt werden bei dem sich gleich bleibenden Wesen der Schulactus im 16. und 17 Jahrhundert.

den Scherzen eines platt redenden Bauern. Das Dramatiſche beſchränkte ſich in den erſten Zeiten oft nur auf die dialogiſche Form. Man unterredet ſich über allerlei Gegenſtände des Wiſſens, meiſtens der Geſchichte und Moral, ohne daß es hiezu eines theatraliſchen Coſtüms bedurfte. Es werden ſtrittige Punkte erörtert, ſo 1644 in einer Disceptatio Carthaginensium cum legatis Romanorum, qui Annibalem foedus violasse queruntur. Wunderbar nahm ſich wohl im Munde der Knaben ein anderes 1642 geführtes Geſpräch aus: Dotis negotium inter generum et socerum controversum. Sobald die Mythologie den Stoff zu Schulbramen lieferte, war man bemüht, nicht nur das Anſtößige zu verdecken, ſondern aus dem Gange der Handlung chriſtliche Lebensregeln zu entwickeln. Man verſpricht 1655, Judicium Paridis decenter καὶ ἄνευ ἀισχρολογίας darzuſtellen, „Jaſons Colchiſche Zurüſtung" wird 1697 mit den Worten angekündigt: „daß die Tugend einen ziemlich rauhen und unwegſamen Weg in dieſer Welt gehen müſſe, ehe ſie ihrer billigen Belohnung habhaft wird, erhellet unter vielen tauſenden Beweisthümern auch aus der Erzählung von Jaſon," und ein anderes Stück von 1658 führt den Titel Partus Minervae ethnico-christianus. Komiſche Stellen wurden hier wie in den andern Vorſtellungen nicht vermißt. Jupiter leidet an Kopfſchmerz und ein ärztliches Conſilium ſoll Rath ſchaffen. Jupiter (quem aget David Cochlerus Lusatus) capitis dolorem indicabit. Unter dem Vorſitz Apolls verſammeln ſich Galenus, Hippocrates und andere Kunſtverſtändige. Die Heilkünſtler beſiegt aber ein Künſtler anderer Art Vulcan. Jupiter wendet ſich an ihn Vulcanum capitis securi dissecturum, und alsbald macht Mercur die Anzeige der glücklichen Entbindung. Im früher genannten Jaſon tritt ein Cäremonienmeiſter auf, Conclunio eine luſtige Perſon und eine Schaar der freien Künſte Liebender, nämlich Schuſter, Schneider, Weinſchröter, Jäger u. ſ. w. In dem 1670 gegebenen Belli Trojani origo wird Achill in den Frauenkleidern entdeckt durch die ihm käuflich dargebotenen Geräthſchaften und es konnte ein additamentum mercatoris ludicrum angebracht werden. Die Handlung beginnt hier mit der Ankunft des am Hof des Königs Menelaus wohl aufgenommenen Paris (ein interscenium coqui et pincernae iſt hier eingeſchaltet) und reicht bis zur Opferung

der Iphigenia Iphigenia circumit aram, adstat velata facie Agamemnon, dum vero Calchas procumbenti ictum intentat, Iphigenia subito eripitur a Diana, cervoque supposito caput ense amputatur. Bei dem verhüllten Haupt des Vaters ſollten wohl die Vortragenden ſich an Cicero's Erzählung von dem Maler erinnern, der bei dem Gemälde mit der Opferung der Jungfrau einſah obvolvendum caput Agamemnonis esse, quoniam summum luctum non posset imitari und eben ſo wurden ſie an Cicero gemahnt, wenn bei der 1696 aufgeführten „Enthauptung Johannis Baptiſtä" Mutter und Tochter mit dem ihnen dargebrachten Haupte „allerhand Geſpött treiben, bis endlich Herodias eine Nadel nimmt und die Zunge mit etlichen Verweis- und Schmähworten ſticht." Wie dort Iphigenia, von der Göttin entrückt, ſiegprangt, ſo hier „eröffnet ſich der Himmel, woſelbſt Johannes in großem Glanz und Herrlichkeit unter vielen Engeln geſehn wird." Beinahe in allen Vorſtellungen mußten auch weibliche Rollen für die Schüler ausgeſchrieben werden, ja anſtatt ſie zu vermeiden, führte man allegoriſche weibliche Figuren in die Handlung ein, ſo in dem 1660 gegebenen Orestes in judicium areopagiticum vocatus. Frauen ſpielen die Hauptrolle in den Stücken, die aus der neuern Geſchichte genommen ſind. Sigismund Siefert iſt die Königin als „der Engelländiſche Achilles Robert Devereux, Graf von Eſſex, zum Beiſpiel unſeliger Ehr- und Rachſucht" 1689 in lateiniſcher Sprache vorgeſtellt wird. 1690 folgt ihm Margarita Austriaca. Wenn dort die Hinrichtung des Grafen nicht auf die Szene kömmt, ſondern die chriſtliche Vorbereitung zum Tode den Schluß bildet, ſo iſt auch dieſes Stück eine unblutige Tragödie.

Eine beſondere Klaſſe der Schulkomödien haben den Charakter der Moralitäten, wie die erſt genannten den der Myſterien. Die Behandlung der bibliſchen Parabeln führte darauf, wie in dem „Spiel vom ungerechten Haushalter", „Spiel von den 10. Jungfrauen" *). Am merkwürdigſten iſt aber das in Königsberg be-

*) Die älteſte dramatiſche Vorſtellung in Deutſchland, von der wir wegen der tragiſchen Wirkung, die ſie auf den vornehmſten Zuſchauer äußerte, nähere Kunde haben, enthielt auch die Geſchichte „von den X jungfrawen der funf wiſe vnd funf torichtig waren." Sie ward 1322 in Eiſenach von den Geiſtlichen und

ſonders beliebte Stück „vom Hecaſtus," das als das erſte verbindende Glied zwiſchen dem engliſchen und deutſchen Theater anzuſehn iſt. Im Anfange der Regierungszeit Heinrichs VIII. wurde ein Stück gedruckt, das (zu den Moral plays, Moralities gehörend) als „Every Man oder Jederman" den Menſchen darſtellt, wie er vergeblich durch irdiſche Macht und Herrlichkeit ſich vor dem Tode zu erwehren ſucht, wie die Stärke, Schönheit, die Sinne von ihm Abſchied nehmen, wie die Tugend ihn endlich zur tröſtenden Erkenntniß führt und er ruhig verſcheidet. Die allegoriſchen Perſonen und nicht weniger der Prolog und Epilog ſind ernſt feierlich gehalten. Das Ganze iſt nach einem regelmäßigen Plan angelegt und man hat in ihm, was die Anordnung betrifft, eine Nachbildung der griechiſchen Tragödie finden wollen *). Nach dieſem Stück oder vielmehr nach einer niederländiſchen Bearbeitung oder lateiniſchen Ueberſetzung dichtete Hans Sachs 1549 „Ein Comedi von dem reichen ſterbenden Menſchen der Hecaſtus genannt" und Tieck ſagt **): „Sachs iſt hier in ſeiner Unſchuld als dramatiſcher Dichter muſterhaft, weil er wahrſcheinlich ſeinem Vorbilde Schritt für Schritt folgt." Wenn Gottſched auch keinen älteren lateiniſchen Druck des Hecastus, als von 1550 anführt, ſo würden doch die verſchiedenen Bearbeiter ſchwerlich den Namen Hecastus, ſpäter Homulus gewählt haben, wenn ihnen nicht lateiniſche Stücke vorgelegen, die wieder durch eine niederländiſche Ueberſetzung veranlaßt zu ſeyn ſcheinen. Der Pfarrer Johann Poliander, der Stifter der Stadtbibliothek in Königsberg, beſaß zwei lateiniſche Ausgaben des Hecastus, eine als Macropedii Comoedia verzeichnet ***). Die Gelehrten Königsbergs ſcheinen in Darſtellung und Abfaſſung des Hecaſtus in einen Wettſtreit getreten zu ſeyn. Im Jahr 1563 „15 Mark uf f. Gn. Befehlich dem Magiſter

den Schülern gegeben ſo ergreifend, daß der Markgraf Friedrich mit der gebiſſenen Wange vom Schlage gerührt wurde und bald darauf ſtarb. Freiesleben's Kleine Nachleſe zum Nöthigen Vorrath. Leipzig. 1760. S. 7.

*) Flögel, Geſch. der kom. Litt. IV. S. 199.

**) Tieck, Deutſches Theater Bd. I. Vorrede S. XIII. Gottſched I. S. 92, 116, 225, II. S. 252.

***) Sie ſind in Königsberg nicht mehr vorhanden.

Nicolao Neodomo*) vom Hecasto zu agiren" 1564. „15 Mark Magiſter Himmelreich**) hat meiner gn. Herrſch. ein Büchlein verehret von der Commedia vom Hecaſto." „15 Mark wegen des Spiels von Hecasto." Der Verfaſſer und Anordner wird diesmal der bekannte Hiſtoriker Caspar Schütz geweſen ſeyn. Seine Tragedia Hecasti wurde in dem genannten Jahr dargeſtellt und nach der Winterrechnung der Univerſität empfing er von derſelben für ſeine Mühe in der Tragedia Hecasti 6 Mark.

Luther war der Meinung, man müßte die theatraliſchen Beſtrebungen der Knaben begünſtigen „daß ſie ſich üben in der lateiniſchen Sprache." Um dieſen Vortheil zu erzielen, ſchrieben die Rectoren nicht nur häufig ihre Comödien lateiniſch, ſondern brachten auch altklaſſiſche auf die Bühne, ſo die Aulularia des Plautus, welche 1560 und 1599 in Königsberg aufgeführt wurden. Die Uebung, die die Studenten als Schüler ſich im Spiel erwarben, ſetzten ſie auf der Univerſität fort und die Magiſter und Profeſſoren leiteten oft die theatraliſchen Unterhaltungen. Im J 1584 „3 Mark 45 Sch. fünf Studenten, ſo vor J. fürſtl. Gn. geſungen und das Spiel von der Geburt Chriſti gehandelt" „1586 7 Mark demjenigen aus'm Kollegio, welcher in Moskowiters Gemach eine Komödie agiret", „1607 Bernhardo Jacobo, einem Studioſo, 7 Mark, welcher vor meine gn. Herrſch. eine Comödie exhibiret." „1576 dem Magiſter Valentino***) im Kneiphof von des Doct. Lobwaſſer Tragödie zu agiren." Lobwaſſer war hier wohl nicht Dichter, ſondern nur Ueberſetzer, der ſpäter ſeine Arbeit drukken ließ†). „1622 22 Mark 30 Sch. Magistro Straussio††) prof. daß er vor Ihr Curf. Gemahlin eine Commedia agiret zur Ver-

*) M. Nic. Neodomus aus Erfurt, ſeit 1560 Prof. der Mathematik in Königsberg.

**) M. Peter Himmelreich, ein Königsberger, ſeit 1563 Rector in Elbing.

***) Wahrſcheinlich M. Valentin Schreckius aus Meißen, ſeit 1567 Prof. der Poeſie in Königsberg.

†) Georgi Buchanani Tragödia von der Enthauptung Johannis, genannt Calumnia aus dem Lateiniſchen ins Teutſche vertirt durch D. Ambroſium Lobwaſſer 1583 in 4. Gottſched I S. 120.

††) Joh. Strauß aus Königsberg. Seit 1621 Prof. der Mathematik, gab er an, wie der Wall um die Stadt aufzuführen ſey.

ehrung. Bereits genannt ſind Nic. Reodomus und Caspar Schütz als Anordner von Comödien, welcher letztere ſeit 1562 Prof. der Poeſie in Königsberg war. Valentin Schreck im Hochzeitsgedicht auf ihn erwähnt ſeines Verdienſtes um das Theater:

Ad Tua Pregliades stupuerunt carmina Nymphae,
Laudarunt venam docta theatra Tuam.

(Horchend auf Deinen Geſang erſtaunten die Nymphen des Pregels
Und die gelehrte Bühn' ehrte Dein Dichtertalent.)

Auch in Elbing und Danzig gab es Gelehrte, deren dramatiſche Erzeugniſſe nach damaliger Anſicht einen größern als den durch die Darſtellung hervorgerufenen Beifall verdienten. Sie wurden gedruckt und wiederholte Auflagen beweiſen, daß den Autor nicht eine blinde Eigenliebe leitete. Die älteſten gedruckten Schuldramen rühren von dem lateiniſchen Dichter Wilhelm Gnapheus (Fullonius)*) als Rector der neu errichteten Schule in Elbing her, nämlich Triumphus eloquentiae **) und Morosophus de vera et personata sapientia. Beide Comödien ſind 1541 gedruckt. Die erſte wurde in Gegenwart des Biſchofs Johannes Dantiscus dargeſtellt und die letzte iſt dem Markgrafen Albrecht gewidmet, ein Beweis, daß ſowohl das geiſtliche als weltliche Regiment die dramatiſchen Rede-Uebungen (anderes ſind die Stücke nicht) für verdienſtlich hielt.

In Danzig gab 1564 der Prof. und Rector Heinrich Möller (vormals ſchwediſcher Hiſtoriograph) „Ein neu weltlich Spiel vom Nabal in deutſche Reime überſetzt und zur Uebung der Jugend im (neu geſtifteten) Gymnaſium agiret ***)" heraus.

*) Fuchs, Beſchreib. der Stadt Elbing II. S. 27. Gnapheus war aus dem Haag. Da er Proteſtant wurde, ſo mußte er die Rectorſtelle in Elbing aufgeben und empfing vom Markgrafen Albrecht die an der kneiphöffſchen Schule in Königsberg.

**) Triumphus eloquentiae in bonarum literarum et doctae facundiae commendationem carmine redditus et publice exhibitus. Daſſelbe Stück brachte er in Königsberg 1543 wieder zur Aufführung. Eben ſo ließ er ſeinen Acolastus, der bereits im Haag von ihm gegeben war, in Elbing wieder ſpielen. Acta Bor. III. S 932.

***) Löſchin, Geſch. Danzigs I. S. 27 . Eben daſelbſt wird genannt „Comedia aus der bibliſchen Hiſtorie von Iſaaks und Rebecca's Hochzeit vom

Da die Gelehrten ſich der ſzeniſchen Spiele annahmen, ſo iſt es auffallend, daß ſie wie weiland Hans Sachs, die Benennung Comödie und Tragödie durchaus willkührlich brauchten. Um ſo mehr, als Luther bereits den Unterſchied bemerkt hatte und in einem mitzutheilenden Edikt derſelbe gleichfalls beachtet wird. Im Vorbericht einer Schulkomödie, die in Deutſchland 1753 erſchien, fand der Herausgeber ſich noch veranlaßt, auseinander zu ſetzen, was das Bedingende einer Tragödie und Comödie ſey. Daſelbſt leſen wir, daß manche Schulmänner es für unwürdig erklärt hätten, die Actus dramatici, die die Schulen darſtellten, Comödien zu nennen.

Der vielfach ausſchweifende Charakter der Vorſtellungen machte ſchon frühe eine Ueberwachung nothwendig. Im Jahe 1585 wurde die Beſtimmung getroffen, daß die Spielgeber ſich an die Pfarrherrn zu wenden hätten „der dann die Comödie vorher, ob ſie zuläßlich oder nicht, zu überſehn. Für allen Dingen aber ſolle der Ueberfluß der Teufel und Narren, ſonderlich aber die gar abſcheulichen, häßlichen und erſchrecklichen Larven, auch ſchandbare Poſſen gänzlich abgeſchafft und ſowohl dem Actori als ſonſten männiglich mit dergleichen bei Strafe nicht finden zu laſſen, ernſtlich eingebunden und befohlen werden, darauf ſonderlich die Bürgermeiſter in den Städten Achtung und Ufſicht haben zu laſſen.“ Wahrſcheinlich, damit die Leiſtungen der Schüler nicht als öffentliche Schauſtellungen betrachtet werden ſollten, unterſagte 1618 der Rath in Danzig den Jeſuiten, die zu gebenden Comödien, wie es bis dahin geſchehn, durch Anſchlagen von Zetteln bekannt zu machen *). Das Elend, das durch den dreißigjährigen Krieg über Deutſchland gebracht und durch Seuchen und ungewöhnliche Unglücksfälle erhöht wurde, ſchien mit dem Komödienſpielen ſich nicht zu reimen. Als im Berliniſchen Gymnaſium eine Komödie geſpielt werden ſollte, wozu vermuthlich der Magiſtrat den Saal auf dem Rathshauſe bewilligt hatte, ſo erließ Georg Wilhelm eine Mahnung an die Schulvorſtände und den Magiſtrat in Berlin, 16. Sept. 1629 und verbot bei einer Strafe von 100 Thlr. die

Dr. Prätorius. Hirſch, Geſch. des acad. Gymnaſiums in Danzig (Schulprogramm), S. 10.

*) Löſchin, Geſch. Danzigs. Bd. I. S. 388.

Vorstellungen, um nicht den göttlichen Zorn noch zu steigern. In dem Rescript an die Rectoren und Conrectoren ward das Gefallen am Komödienspielen mit der unzeitigen Lust schwangerer Weiber verglichen; keinem Verständigen könne damit gedient seyn, weil es „ein hölzernes Wesen" sey*). Man meinte wohl, je kränkender die Fassung, desto wirksamer würde das Verbot seyn. „Wenn ihr, so heißt es, alle Historien durchgehet, so werdet ihr nicht finden, daß jemals die Heiden zu solchen Zeiten, als wie die seyn, die Gott itzo auf uns hat kommen lassen, sich Comödien zu spielen unterstanden haben sollten. Abscheuliche und sehr gistige Seuchen haben sich hin und her verspüren lassen. Jeder Verständige siehet dahin, daß nicht des Volke Viele zusammenkommen und einer den andern anstecke. Und ihr wolltet durch euer verkehrtes Comödienspielen noch Ursache dazu geben, damit des Volkes gar viel zu Haufen laufen möge? Meinet ihr, daß das Zeichen am Himmel, welches sich am 30. Aug. in Gestalt eines Drachen sehen ließe, darum erschienen, daß ihr mit allerhand Sachen, daran Gott ein Gräul hat, Comödien agiren solltet? Verweisen euch derwegen solches aufs Schärfste." Auf ähnliche Weise wurden die Bürgermeister und Rathleute Berlins bedeutet, „das Comödienspiel und was des heillosen Werkes mehr ist," abzustellen: „Ihr, welchen der Jammer, die Noth, das Elend des Landes überflüssig bekannt, leichtlich schließen können, daß es gar nicht an der Zeit, sondern ein lauterer, ungereimter Handel wäre, itzo Comödien spielen zu lassen, denn dessen seynd die alten geistlichen Scribenten voll, daß wahre Christen bei solchen Zeiten aller Comödien vergessen, damit es nicht auf eine Tragödie hinausliefe"**).

Längst vor dem Verbot kommen die Schulcomödien in Königsberg aus dem Gebrauch. In Elbing dagegen erhielten sie sich in Ansehn und selbst noch im 19. Jahrhundert wurden solche gegeben. Vornämlich aber blühten sie in den Jesuiter-Collegien wie in Deutschland, so auch in Preußen.

*) Cosmar und Klaproth, Der Pr. Geh. Staatsrath. Berl. 1805. S. 30.

**) Erinnerungen an die Kurfürsten und König: von Pr. hinsichtlich ihres Verhaltens in Angelegenheiten der Religion. Hamb. 1838. S. 133. Vgl Plümicke, Entw. einer Theatergesch. von Berlin. S. 44.

Im Kindheitsalter der Schauspielkunst finden wir oft unter den herumschweifenden Künstlern Wunderdoctoren, Steinschneider und Zahnbrecher und die erste Verordnung gegen jene stellt die Quacksalber mit den Comödianten zusammen. Wahrscheinlich waren die Wunderdoctoren die ersten, welche eine Bühne aufstellten, auf der zuerst besoldete Comödianten spielten. Für jene war die Bühne nothwendig, um vom erhobenen Standpunkt herab die Heilmittel dem Volk anzupreisen und das Angepriesene feilzubieten. Ein solcher konnte der Famuli nicht entbehren, die neben der Hülfleistung in Bereitung der Arzeneien, das Geschäft hatten, auf die Worte des Meisters zu schwören und alles Staunenswürdige zu bekräftigen und betheuern, das jener prahlerisch vorgebracht. Anfangs mögen sie angehende Mediciner gewesen seyn, die müde vom Sitzen auf den Universitäts-Bänken gern der Aufforderung folgten, ein abenteuerliches Wanderleben zu theilen. Sehr bald aber mogte die Erfahrung lehren, daß ärztliche Kenntnisse bei den Gehülfen weniger nöthig seyn als Schlauheit, Humor und Redefertigkeit, um das Volk in reicher Zahl um die Bühne zu versammeln, es in guter Laune zu erhalten und es gläubig und kauflustig zu stimmen. Ein Komiker oder komischer Knecht wurde vornämlich gesucht und in Dienst genommen. In einer deutschen Mysterie aus dem 15. Jahrhundert, einem Osterspiel, werden den drei Marien, die zu des Heilandes Grabe gehn, Salben feil geboten. Die lustige Person ist Rubinus, den der Medicus zum Knecht genommen und dem er zuruft:

Nu schlag uf unser Gezelt
Und thu das allzuhend,
Daß die Erztel (Arznei) werde den Leuten bekannt *).

Die Gehilfen, die von der Schule her sich auf das Comödienspiel verstehen mogten, wollten bald für nichts andres gelten, als was sie waren, Schauspieler. Sie treten mit Larven in närrischer Kleidung auf und führen Stücke aus dem Stegreif auf, denn nicht ein Einzelner, sondern mehrere begleiten den Charlatan. Derjenige, der im Komischen das Meiste leistete, war ohne Zweifel der vornehmste. Das Ansehn dieser Comödianten — ein Name, der

*) W. Wackernagel Altdeutsches Lesebuch. Bd. I. Sp. 784.

wahrſcheinlich zuerſt bei den nürnbergiſchen Meiſterſängern gebraucht wurde, war aber ein ſehr bedingtes. Die Spielenden, die nicht ohne Ausſicht auf Geſchenk und Vortheil, auf Märkten und in Schulen Comödien aufführten, wurden wegen ihrer Vorſtellungen keineswegs für unehrenhaft gehalten *). So bald ſie ſich aber als einen Stand abſondern, der die Kunſt zum Beruf erwählt, laſtet auf ihnen der Fluch der Verachtung. Sie erfahren eine Behandlung, als wenn ſie die unmittelbaren Nachfolger der Joculatoren wären. Die Zuſammenſtellung mit Quackſalbern iſt in den Verordnungen bis in das 18. Jahrhundert hinein gewöhnlich. Ein Anſchlagzettel oder ein Verzeichniß der Steuern aus dem J. 1553 belegt Charlatane, Quackſalber, Comödianten und Gaukler und alle ſolche, die den Leuten etwas aus Fürwitz oder ums Geld zeigten, mit einer gleich hohen Abgabe **). In der Acciſe-Ordnung des Herzogthums Preußen vom J. 1655 ſteht: „Quackſalber, Comödianten, Gaukler und welche den Leuten zum Fürwitz und um's Geld etwas Neues ſehen laſſen, geben vom Tage 1 Gulden 15 Gr." ***) — Wenn uns die Geſchichte der Schauſpieler auch noch in ſpäter Zeit daran erinnert, daß der Grieche einen Gott als Vorſteher der Aerzte und der Muſen erkannte, ſo wird dieſer Zuſammenhang ſchon vor dem 16. Jahrhundert mit Beiſpielen zu belegen geweſen ſeyn. Wir können ſolche erſt aus dem Ende des 17. Jahrhunderts in Preußen nachweiſen.

Neben den bunten Waaren, die der Jahrmarkt bot, war es landesüblich, daß auch Quackſalber ihre Medicamente ausſtellten. Der Oculiſt, Stein- und Bruchſchneider Marquardt, der 1687 die Conceſſion empfing, hielt eine Schaubühne, auf der zehn Perſonen agirten. Man gab ihm die Erlaubniß, daß er um „ſeine Anweſenheit dem gemeinen Mann kund zu machen, einigen Spiels ſich gebrauchen möge." Ein anderer Medicus der Art, Namens Kleyſel, beſchwerte ſich wegen der Acciſe-Abgabe beim kurfürſtlichen Herzog von Croy, mit den Comödianten gleich geſtellt zu

*) In der Rede, die nach der Aufführung von Reuchlins Scenica progymnasmata 1479 einer der ſpielenden Jünglinge hielt, wurde wohl Nachdruck gelegt auf die ludos quos nullius lucri aut questus gratia instituimus.

**) Beiträge zur Kunde Pr. Bd. VI. S. 84.

***) Im J. 1666 wird in der Acciſe-Ordnung die Abgabe auf 2 Mark 5 Gr. erhöht.

werden, die für eigne Rechnung ſpielten und eine anſehnliche Einnahme hätten, „wogegen er unter freiem Himmel jeder männiglich mit ſeinen großen Koſten einig Schauſpiel gratis halten müſſe, bloß in der Hoffnung, ob hiedurch jemand unter dem großen Haufen bewogen werden mögte, ſeine Arzneiwaaren ihm abzukaufen oder ſonſt ſeine Kur zu gebrauchen" *). Die von eigens gehaltenen Poſſenreißern auf der Marktſchreier-Bühne dargeſtellten Burlesken erhielten ſich noch bis zur Zeit Friedrich Wilhelms I. denn derſelbe war genöthigt 28. Jan. 1716 ein Edikt zu erlaſſen gegen „die Marktſchreier, Comödianten, Gaukler, Seiltänzer, Riemenſtecher, Glückstöpfer, Puppenſpieler und dergleichen Geſindel," das nicht im Lande geduldet werden ſollte. Er verordnete, daß die erſten, wenn ſie nicht vom Collegium medicum in Berlin geprüft wären, weder auf den Jahrmärkten noch zu anderer Zeit gelitten werden dürften, daß „diejenigen aber, ſo dergleichen glaubwürdiges Atteſt zu produciren haben, dennoch keinen Jean Potage oder Pickelhäring aufſtellen, ſondern ohne dergleichen Narrentheidungen ihre vom Collegio Medico approbirten Arzeneien öffentlich verkaufen ſollten" **).

Die geſchickteren Comödianten werden es nicht lange für paſſend gehalten haben, der Anhang und das Gefolge eines Gauklers ***) zu bilden, den ſie nicht für höher als ſich erachteten. Sie erwählten eine ſelbſtändige Stellung, indem der Komiker als Haupt von ihnen erkannt wurde. Für ihre eigne Rechnung führten ſie vor dem Volk Hanswurſtiaden auf.

*) K. Faber, Verdienſte Fr. Wilhelms I. um die Mediziual-Verfaſſung in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 351.

**) Ebend. S. 357.

***) Manchmal war Doctor und Comödiant in einer Perſon vereinigt. Unter einem Kupferſtich von 1703 mit dem Portrait des Theater-Principals Beck, er nennt ſich Maitre und Hanswurſt, leſen wir die Verſe:

Ein Künſtler, der bin ich, wer dies nicht glauben will,
Setz ſich auf einen Stuhl und halte mir nur ſtill,
Ich nehm' die Zähne aus ſubtile und behende,
So hat der Schmerz, die Qual auf einmal gleich ein Ende.
Ich bin ein ſolcher Mann, der noch viel mehr kann machen,
Wer mich agiren ſieht, den mache ich zu lachen.

In Stelle der Narren, Eulenſpiegel, Nithart Fuchs, Morio tritt der Hanswurſt, Pickelhäring, Jean Potage, Jahn Clahm (Clown), der engelländiſche Narr.

Schon der Name zeigt, daß der erſte in Deutſchland geboren iſt. Das Volk wird ihn gekannt haben, ehe es ihn von den Bretern herab ſeine Poſſen treiben ſah. In den Faſtnachtsſpielen von Hans Roſenplüt und Hans Sachs ſuchen wir ihn vergebens. Bei dem letzteren in ſeinem „Wildbad" tritt indeß ein Knecht, der einen Pfaffen gefangen nimmt, als Wurſthans auf. Die Benennung Hanswurſt kömmt erſt bei Luther in einer Schrift vom Jahre 1541 vor wider den Herzog von Braunſchweig-Wolfenbüttel. „Wohl meinen etliche, ſagt er, ihr haltet meinen gnädigen Herrn (Friedrich von Sachſen) darum für Hanswurſt, daß er von Gottes Gabe ſtark, fett und völligen Leibes iſt." Von ſeiner Kleidung finden wir bei alten Schriftſtellern nichts aufgezeichnet. Sein Abzeichen wird indeß ſtets die Filzmütze geweſen ſeyn, denn Moſcheroſch ſagt in ſeinen Visiones de Don Quevedo 1640 „Mein Name iſt Philander, bin ein geborner Teutſcher, hab mich wie Hanswurſt's Hut auf allerlei Weiſe winden, drehen, drücken, ziehen, zerren, bügeln laſſen." Der Komiker war alſo derb und feiſt und gab durch das Spiel mit dem Hut auf beluſtigende Weiſe Verlegenheit zu erkennen. Luther, der dem Beleidiger den Spottnamen wieder giebt, erklärt: „dies Wort iſt nicht mein, noch von mir erſunden, ſondern von andern Leuten gebraucht, wider die groben Tölpel, ſo klug ſeyn wollen, doch ungereimt und ungeſchickt zur Sache reden und thun." Der Hanswurſt der älteſten Zeit ſcheint ſich weſentlich von dem der ſpäteren unterſchieden zu haben. Der letztere, wie er ſich in der Blüthezeit der Haupt- und Staatsaktionen zeigt, iſt der italieniſche Harlekin, keck, gewandt und ſchlau und nicht der grobe, täppiſche Geſelle von unbeholfen linkiſchem Benehmen, wie ihn Luther kannte. So mogte er in dem Faſtnachtsſpiel des Nürnbergers Probſt 1553, in der Schulkomödie in Königsberg von Georg Roll 1573 erſchienen ſeyn. Der Hanswurſt wurde durch den Pickelhäring verdrängt, den von den Niederlanden her engliſche Comödianten nach Deutſchland brachten. Schon durch die Namen wird der eine als das Widerſpiel des andern bezeichnet, ſie vergegenwärtigen uns das dralle Weſen des einen im Ge-

genſatz zu dem Verkümmerten des andern, denn Pickelhäring iſt gepökelter Häring. Auch ihm wohnt nicht die verſchmitzte und unverſchämte Natur des Harlekins bei, indem er die Streiche weniger anzettelt, als zu ihrer Durchführung ſich gebrauchen läßt. In einem Stück, deſſen Stoff mit einem Luſtſpiel Shakſpears verwandt iſt, wird der Narr Pickelhäring Grobianus genannt. Da er aus den Niederlanden ſtammt, ſo wird er in ſpaniſcher Tracht einhergeſchritten und mit dem Grazioſo der Spanier zu vergleichen ſeyn. Auf einem Bilde von Du Jardin († 1678), einem Schüler Berghems, das mehrfach geſtochen iſt, ſehen wir das Theater eines Charlatans, das auf Tonnen aufgeſtellt iſt. Die Tiefe verdeckt ein Vorhang und verhüllt den Meiſter, der ſich zur Zeit nur in effigie ſehen läßt, während ſeine Gehülfen agiren. Einer das Orcheſter repräſentirend ſitzt vorn und ſpielt auf der Guitarre, ein anderer verlarvt kuckt mit gewaltiger Naſe durch den Vorhang, ein dritter — und in ihm mögte der Pickelhäring zu erkennen ſeyn — figurirt auf der Bühne, indem er klapperdürr ſich auf den Zehen erhebt, mit vorgebeugtem Kopf das Publikum überſchaut und es haranguirt *). Der Name Pickelhäring iſt vergeſſen, aber die franzöſiſche Benennung Jean Potage, die man ihm frühe gab, iſt in alt hergebrachter Verſtümmlung auf unſre Zeit gekommen. Im 17. Jahrhundert ſagte man Schambitaſche und wer tolle Späße macht, wird am Rhein noch ſo genannt **).

Unter den Künſtlern fremder Nationen, die den Markgrafen

*) Es wird behauptet, die Komiker wären in der Art praktiſch verfahren, daß ſie nach ihrer Perſönlichkeit bald das Plumpe, bald das Gewandte in ihrer Maske hätten hervortreten laſſen, um ſich einen ſichern Erfolg zu verſprechen. Es wurde nur ein variirtes Einerlei unter verſchiedenen Namen aufgeführt. Devrient Geſch. der deutſchen Schauſpielkunſt I. S. 180. Die Erfahrung ſpricht dagegen. Die Komiker ſind eben das, wofür ſie auf den Bretern angeſehn werden wollen dadurch, daß ſie ihre Perſönlichkeit verläugnen.

**) Rouſſeau dramaturgiſche Parallelen 1831. S. 81. Von dem engelländiſchen Narren haben wir eine noch weniger deutliche Vorſtellung. Die engliſchen Comödianten verwandelten ihn wohl ganz in die niederländiſche Figur. Tieck a. a O. Seite XIX. meint, daß wenn der Narr mit der Trommel erſcheine, wir ihn als einen engliſchen Abkömmling zu betrachten hätten, indem die Trommel ihm eigenthümlich ſey. Dagegen erklärt ſich Rouſſeau a. a. O. Seite 83 und Gottſched Bd. I. S. 187 giebt Nachricht von einer 1630 gedruckten Comödie, in der ein Bauer erzählt: „er wäre einer Trummel nachgegangen und zu einer Narrenbude gekommen.“

und Kurfürſten von Preußen aufwarten, werden die Niederländer nicht vermißt. Albrecht I belohnt 1540 die neuen Singer und überantwortet ihnen das Geſchenk durch den Niederländer Bernhart; einem niederländiſchen Sänger ſetzt er ein Jahrgeld aus. Nicht allein die bildenden Künſte, die mehre Jahrhunderte ſich aus den Niederlanden, als ihrer Heimat, über die ganze gebildete Welt verbreiteten, ſondern auch die Literatur mit den neuen Elementen, die ſie in ſich aufgenommen, wurde auf deutſchen Boden verpflanzt. Das niederländiſche Schauſpiel ſtand in gutem Ruf. Ein Schulrector in Wismar bat 1560 den Rath, ihm als Schauplatz die Kirche der grauen Mönche zu bewilligen, um mit ſeinen Mitgehülfen ein chriſtlich Spiel geben zu können, das „in den Niederlanden gemacht und auch ſonſt in etlichen Seeſtädten geſpielt ſey“ *). Das engliſche Schauſpiel, namentlich zur Zeit, da Shakſpear ſeine Meiſterwerke ſchuf, kam nach dem Durchgange durch die Niederlande, wie dies aus vereinzelten Angaben zu erhellen ſcheint, nach Deutſchland **). So viel iſt ſicher, daß im Anfange des 17. Jahrhunderts unter engliſchen und niederländiſchen Comödianten dieſelben Perſonen verſtanden wurden. In den Niederlanden wurden ſonſt, ſoviel wir wiſſen, nicht anders als an andern Orten Schulkomödien und Faſtnachtsſtücke geſpielt von Dilettanten, die unmöglich durch ihre Leiſtungen einen Enthuſiasmus hervorrufen konnten, wie er allein außergewöhnlich neuen Erſcheinungen folgt. Engliche Comödianten waren es, die von ihrer Kunſt lebend, durch Erfindung und Darſtellung den Beſchauern eine neue Welt eröffneten, aber niederländiſch hießen, weil ſie zunächſt aus den Niederlanden kamen und ſich dort mit Luſtigmachern der Quack-

*) Bärenſprung, Theater in Meklenburg-Schwerin in Liſch. Bd. I. S. 83: „deſuluige hm Nedderlande gemacket vnde ock ſünſt in etliken Seſteden geſpelet.“

**) „Als in London die Theater blühten und ſelbſt im Auslande berühmt waren, gingen zuweilen Schauſpielertruppen nach den Niederlanden, um dort zu ſpielen.“ So ſagt Tieck a. a. O. Seite XXIII ohne ſeinen Gewährsmann zu nennen. „Jedenfalls muß der Anſtoß zur Auswanderung (der Comödianten) von England vor Shakeſpeares Zeit ausgegangen ſeyn, denn die erſten Truppen brachten keines ſeiner Stücke,“ vor der „Mitte des Jahrhunderts,“ ſagt Devrient Bd. I. S. 150. Hamlet war ſicher vor 1610 in Deutſchland heimiſch. Und iſt dem Titel des Bandes „Engliſche Comedien“ vom Jahre 1620 kein Glauben beizumeſſen, in dem Shakſperſche Erfindungen enthalten ſind?

ſalberbuden verbanden, was aus der Einflechtung der Pickelhäringsſpiele in die engliſchen Comödien zu erhellen ſcheint. Daß die engliſchen Comödien urſprünglich niederländiſch gegeben wurden, iſt aus dem Titel einer deutſchen Bearbeitung des oben genannten Hecaſtus oder Homulus zu folgern. Dieſes engliſch allegoriſche Drama erſchien 1665 in Bremen „aus dem Niederländiſchen in jetz neu-übliche teutſche Reimarten überſetzt" *). Das niederländiſche Stück wird das Original für die lateiniſchen Ueberſetzungen geweſen und dem deutſchen Hecaſtus von Hans Sachs vorangegangen ſeyn.

Als ein Sommernachtstraum von zauberhafter Wirkung, der ſo ſchnell entſteht als verſchwindet, erſcheint uns die Kunde, daß die Poeſie der höchſten dramatiſchen Weihe aus friſcher Quelle den Deutſchen zufloß. Wie auch immer Fremde unſre Sprache handhabten, wie die Spielenden auch den Umſtänden gemäß eigenmächtig mit den Stoffen verfuhren, ſo verkennen wir nicht das Echte und Urſprüngliche in den wahrſcheinlich nur nach der Erinnerung, nach mehrmaligem Hören aufgeſchriebenen Stücken. Ja in den Bearbeitungen aus dem Anfange des 18. Jahrhunderts iſt es nicht verloren, obwohl Alles dafür geſchah, das Kunſtwerk durch endloſe Reinigungen zu verwaſchen. Einzelnes iſt ſelbſt in den feinſten Zügen ſtehn geblieben. Im Hamlet — daß er in Deutſchland zuerſt nach der Abfaſſung von 1603 geſpielt wurde, zeigt der Name Corambus für Polonius — ſagt der gar weiſe Hofmann, als er die Ankunft des Comödianten ankündigt:

> „Da Marius Roscius ein Komödiant war zu Rom, was war da für eine ſchöne Zeit. Haml. bald darauf: O Jephta, Jephta, was haſt du für ein ſchönes Töchterlein."

In Romeo und Julie lautet das erſte Zwiegeſpräch der Liebenden:

> Rom. Sie vergönne doch einem ſchamhaften Pilgram dero Hand zu küſſen. Jul. Guter Pilgram, ihr entheiligt euch nicht, denn ſolche Bilder, wie ich, haben Hände zu Fühlen und Lippen zum Küſſen. Rom. Die Kühnheit entſchuldigt mich dann — und

*) Gottſched Bd. II. S. 252. Statt Hanulus iſt Homulus zu leſen. Ueber niederländiſche Comödianten in Wien vergl. Devrient. I. S 120.

nun bin ich aller Sünden los. Jul. Wie — ſo hab ich eure Sünden empfangen?*)

Die engliſchen Comödianten in Deutſchland im 17. Jahrh. „wer waren ſie? Sollen wir ſie für wirkliche Engländer halten? Oder waren es junge Deutſche vom Comtoir der Hanſa?“ ſo fragt Tieck.

Die Namen derſelben ſprechen für die engliſche Abkunft. Auf dem Titel des ſeltenen Buches von 1620 „Engliſche Comedien und Tragedien“ leſen wir: „welche von den Engelländern in Deutſchland ſeynd agirt worden“ und Tieck ſagt, ſie ſeyen „in der ſchlechteſten deutſchen Proſa, in einer Sprache, als wenn jemand ungeſchickten extemporiſirenden Schauſpielern nachgeſchrieben hätte voll fremder gemißhandelter Worte, undeutſcher Conſtructionen.“ Es waren wohl nicht Deutſche, die das Engliſche, ſondern Engländer, die das Deutſche verſtanden und in den engliſchen Handelscompagnien in den Niederlanden und Deutſchland anfänglich ein Unterkommen gefunden. Zur eignen Unterhaltung, ſo läßt es ſich annehmen, führten ſie vor ihren Landsleuten die Schauſpiele im Auslande auf, die in London ein allgemein begeiſterndes Intereſſe erregten. Bei der Neuheit der Vorſtellungen wird die Zuhörerzahl ſich durch Fremde vergrößert haben und die Spielenden ſich veranlaßt geſehn, es mit einer Ueberſetzung zu verſuchen. Ward ihnen Beifall zu Theil, ſo drängte ſich ihnen gewiß bald der Gedanke auf, aus dem Spiel Gewinn zu ziehn, eine Wandertruppe zu bilden und als fahrende Schüler dem Glück und ihrer Kunſt zu vertrauen.

In Elbing erinnern die Bäume um die Quelle des engliſchen

*) Der beſtrafte Brudermord oder Prinz Hamlet nach einer Handſchrift von 1710 auszugsweiſe im Gothaiſchen Theater-Kalender 1779. S. 53. Romio und Julieta aus einer in Wien befindlichen Sammlung in Devrient Bd. I. S. 421. Für die ſpäte Bearbeitung zeugen die untermiſchten Alexandriner, im letzten Stück Stellen in trochäiſchem Versmaaß. In dem von mir abgefaßten Aufſatz: „Shakeſpeare's erſtes Erſcheinen auf den Bühnen Deutſchlands und insbeſondere auf der Königsbergs.“ in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 294 und 315 iſt neben einer wortgetreuen Ueberſetzung von Viel Lärm um Nichts und Titus Andronicus die Bearbeitung von Jacob Ayrer und die in den „Engliſchen Comedien“ von 1620 in Auszügen abgedruckt, die die (wenigſtens mittelbare) Ableitung von den genannten Stücken außer Zweifel ſetzen.

Brunnens an die Zeit, da die engliſche Oſtſeecompagnie daſelbſt gegen Ende des 16. Jahrhunderts ihren Wohnſitz aufſchlug, um engliſche Waaren, namentlich Tücher, in Preußen und Polen abzuſetzen *). Im Jahre 1605, ſo wiſſen wir, haben engliſche Comödianten in Elbing geſpielt und ziehen weiter. Wenn die urkundlichen Ueberlieferungen auch keine Verbindung angeben, ſo liegt es doch nahe anzunehmen, daß die Anſiedlung und das Herumſchweifen der Engländer in Zuſammenhang ſtand und daß der Handel wie immer, ſo damals, der dramatiſchen Kunſt gedeihlichen Schutz gewährte.

In Elbing, Danzig und Königsberg ſpielen die engliſchen Comödianten nicht weniger als in allen Handels- und fürſtlichen Reſidenzſtädten in Deutſchland. Die erſten Geiſter der Zeit waren hingeriſſen von den Comödien und Tragödien und fühlten ſich gedrungen zu Umarbeitungen und Nachbildungen jener dramatiſchen Gemälde, die vor ihnen aufgerollt wurden. Sie nahmen die Kunſtwerke in ſich auf, die ſie zuerſt nur von der Bühne her kennen zu lernen Gelegenheit fanden. Der Notar Jacob Ayrer († 1605) **), ein Landsmann und jüngerer Zeitgenoſſe von Hans Sachs lieferte eine metriſche Behandlung der ſogenannten Spaniſchen Tragödie, eines der damals beliebteſten Stücke in England, und der Comödie: Viel Lärm um Nichts. Der Profeſſor und Mathematiker Schwenter in Altdorf verfaßte den Peter Squenz, den wir nur aus A. Gryphius' genialer Umbildung kennen. Joh. Val. Andreä († 1654) ſchrieb das engliſche Schauſpiel Eſther lateiniſch, dieſes Stück und ein anderes verfaßte er nach ſeiner Aeußerung, um mit den engliſchen Comödianten zu wetteifern ***). Dieſe nennt zwar Gumpelsheimer nicht in ſeiner in Straßburg 1612 erſchienenen Schrift, in der er den Akademikern den Beſuch der Comödien wegen des außerordentlichen Nutzens empfiehlt, aber er kann die engliſchen Komödianten nur meinen, wenn er ſagt, daß ſie durch Erfindung und Darſtellung Alles zurücklaſſen †).

*) F. Neumann Ueber die engliſche Handels-Societät in Elbing in den Elbinger Anzeigen 1821. Nr. 41. Vgl. Nachricht von dem Urſprunge der Brittiſchen Handlungsgeſellſchaft in: Crichtons Urkunden.

**) Nach Wachlers Handbuch 1833. Bd. III. S. 392.

***) „Anglicorum histrionum aemulatio" war für ihn beſtimmend.

†) Gymnasma de exercitiis academicorum. Hier heißt es von den

Das Glück, das die Fremdlinge machten, iſt wohl mit dadurch zu erklären, daß die Zuſchauer über dem Reiz des Neuen das Befremdende überſahn und, da ſich nicht vergleichen ließ, als engliſche Manier, weil ſie Mode geworden, ſich allerlei gefallen ließen.

Da vor 1629 in England nicht Frauen die Breter betraten, ſo durften die jungen Männer um ſo weniger Anſtand nehmen, als Ophelia und Julia zu erſcheinen. Die Shakſpearſchen Stücke waren damals wahrſcheinlich ſchon in einer Art redigirt, daß in zweckmäßiger Abrundung Theile derſelben dargeſtellt werden konnten. Denn die Schauſpielertruppen, die in London im Dienſte reicher Lords ſtanden zur Zeit, da die öffentlichen Theater blühten, werden auch nicht die Kräfte beſeſſen haben, um die berühmten Tragödien im ganzen Umfange in Szene zu ſetzen.

Mit den engliſchen Stücken lernten die Deutſchen auch die Einrichtung der Bühne kennen, auf der ſie im Mutterlande gegeben wurden und die die engliſchen Comödianten in ihren Buden nachahmten. Man verglich den Bühnenbau mit dem altrömiſchen *). Schon frühe werden ſie Niederländer und Deutſche in ihre Geſellſchaft aufgenommen haben und, wie die Rolle des immer lauten Pickelhäring, mögen auch die ſtummen und Nebenrollen von Nichtengländern gegeben ſeyn. Bei dem Streben, dem Nationalgeſchmack ſich anzufügen, ſahen ſie ſich durch die Mitgliedſchaft in Stand geſetzt, auch geiſtliche, den Schulkomödien ähnliche Stücke aufzuführen **). In ihrer Zahl befanden ſich Sänger und Tänzer. Wenn ſie gymnaſtiſche Künſtler an ſich zogen, ſo geſchah es erſt in ſpäterer Zeit, um die Zwiſchen- und Nachſpiele, die

Comödianten: Quantam plausibilem exactionem Germaniae nostrae imponant, usus testatur, monstrat experientia.

*) Am Hof in Caſſel ſpielten ſie 1611 in „einem ſchönen Theater, ſo ſonderlich auf die alte römiſche Art dazu gebauet und etliche 1000 Menſchen darinnen ſeyn und zuſehn können." Devrient Bd. I S. 153.

**) Nach einer Nachricht in Alvensiebens Theater-Chronik 1832 geben Engländer(?) in Ulm 1602 ein Schauſpiel vom Propheten Daniel, von der keuſchen Suſanna. Liſch I. S. 87. Die engliſchen Comödianten richten an den Rath in Roſtock 31 März 1606 ein Dankſchreiben, daß man „ſie eine geraume Zeit geduldet," die mit ihrer „Muſik, auch geiſtlichen und weltlichen Hiſtorien, Comödien und Tragödien gemeiner Stadt dienen mugen."

ſehr beliebt waren, ſo mannichfaltig als nur immer möglich aus-fallen zu laſſen.

Unrecht iſt es, von Haus aus in den engländiſchen Comödianten die engliſchen Springer und engliſchen Reiter wiedererkennen zu wollen, die Anfangs als herumſtreichende Gaukler die Städte brandſchatzten und ſpäter eine höhere Theaterpraxis entwickelt haben ſollen. In den Rechnungen des markgräflichen Hofes in Preußen, zu der beliebte Künſtler jeder Art in ununterbrochener Reihe wallfahrteten, werden die engliſchen Springer kaum erwähnt. Zwiſchen 1556—1584 werden engliſche Fiedler, engliſche Pfeifer, engliſche Trompeter genannt. 1611 werden von den engliſchen Comödianten die Muſikanten unterſchieden, ebenſo 1639. Und ſo dürften die während des Zeitraumes genannten Inſtrumentiſten, weder der engliſche Citharist Chriſtoph Kirten, noch der engliſche Sackpfeifer, zum Verbande der Comödianten gehört haben. Noch weniger jene engliſchen Springer, die gemäß der Beſtallung vom J. 1614 „den Kurfürſten jedesmal bei Reiſen oder im Hoflager treuen Fleißes zu warten und mit Springen, Spielen, und anderer Kurzweil zu erweiſen" hatten *). Sicher würde das Springen nicht voran ſtehn, die Beſtallung nicht als die der engliſchen Springer rubricirt ſeyn, wenn eine Comödianten-Truppe gemeint wäre **). Das Spielen iſt hier bequemer wohl auf die Späße des Luſtigmachers zu beziehn. Die Comödianten ſind nicht als ein Zweig der engliſchen Springer, ſondern dieſe vielmehr als ein Ausläufer der engliſchen Comödianten anzuſehn ***). Freilich — ſo ſucht man ſich die Popularität, die die Fremdlinge fanden, zu erklären — ſind nur die körperlichen Kunſtfertigkeiten überall leicht verſtändlich, allein manche Erſchei-

*) Plümicke Entwurf einer Theatergeſch. in Berlin. S. 37.

**) Devrient Bd. I. S. 152 verwechſelt offenbar zwei von einander fern liegende Dinge, die Berufung der engliſchen Comödianten an den kurfürſtlich-brandenburgiſchen Hof durch den Junker von Stockfiſch 1611 und die Beſtallung der engliſchen Springer 1614 ebendaſelbſt. Plümicke trennt beides, indem er ſagt: es ſey „faſt um eben dieſe Zeit eine Beſtallung ausgefertigt."

***) Die equilibriſtiſchen Scherze, die in dem altengliſchen, auf deutſchem Boden verpflanzten, Stück „Eſther und Haman" die luſtigen Perſonen treiben, ſtehen zu vereinzelt da, als daß daraus gefolgert werden könnte, die engliſchen Comödianten ſeyen zugleich engliſche Springer geweſen.

nungen beweiſen, um die Worte eines mir vorliegenden Buchs zu gebrauchen, „daß das Sprachverſtändniß nicht nöthig iſt, um die Schauſpielkunſt anziehend zu machen.“

Die engliſchen Comödianten, die Muſik und Tanz wohl nur nebenſächlich betrieben, erfreuten ſich der ſchönſten Blüthe während der erſten 20 Jahre des 17. Jahrhunderts. Ihre Kunſt erhielt ſich, noch theilweis von Engländern ausgeübt, bis zur Mitte desſelben und beſtand bis zu Ende wenigſtens als engliſche Manier. Damals hatte wohl ſchon längſt der dreißigjährige Krieg die fremden Künſtler nach ihrer Heimat getrieben.

Die engliſchen Comödianten erſchienen in Preußen zuerſt im J. 1605 *). In Königsberg geben ſie im Oktober vor der Herzogin Maria Eleonora mehrere Vorſtellungen und empfangen einen außerordentlich hohen Ehrenſold:

> 75 Mark uf Begehren meiner gnädigſten Fürſtin und Frauen etzlichen engliſchen Comödianten, welche vor J. fürſtl. Gn. agiret, zweimal getanzet und mit einer lieblichen Muſica ufgewartet.

Sie begaben ſich wohl nach Elbing, wo wir ſie im ſelben Jahre antreffen.

Der Rath, wie es den Anſchein hat, fertigt ſie hier plötzlich mit einer Verehrung von 20 Thlr. ab. Sie ſollen „zu agiren aufhören, weil ſie geſtern in der Comödie ſchandbare Dinge fürgebracht“ **). Als ſie zwei Jahre ſpäter ſich meldeten, wurden ſie am 16. Juli 1607 von neuem abgewieſen, obgleich ein in Elbing anſeſſiger, wahrſcheinlich engliſcher Kaufmann Brakel ſich für ſie verwandte. Die traurigen Zeitläufte, ſo lautet der abſchlägige Beſcheid, ließen die Gewährung nicht zu, doch genehmige der Rath, daß ſie im Hauſe des Herrn Brakel oder ſonſt privatim ſpielten. Eine Art Lordſchaft ſcheint demnach in Preußen ihr

*) In demſelben Jahr hielt ſich Heinrich Julius von Braunſchweig (der als Hibaldeha im 16. Jahrhundert dramatiſche Stücke drucken ließ) fürſtlich beſtallte Comödianten an ſeinem Hof. Wir haben die engliſchen unter ihnen zu verſtehn. Devrient Bd. I. S. 152.

**) Nach einer Mittheilung von F. Neumann in den Elbinger Anzeigen 1827 Nr. 99. Nach Liſch, Jahrbücher Bd. I. S. 87. machten die engliſchen Comödianten, die 1606 in Roſtock Vorſtellungen gegeben, bei ihrem Abſchiede dem Rath beſonders bemerkbar, daß ſie nicht anders, denn was lieblich und wohl anzuſehn und zu hören geweſen, agirt und muſicirt.“

Unternehmen begünſtigt zu haben, indem die Comödianten Gelegenheit fanden, in den Wohnungen der Vornehmen ihre Kunſt zu zeigen. Sie erhielt oft aber auch den Charakter der Hofbedienten. Der Kurfürſt Johann Sigismund, der nach dem Tode des ältern Albrecht unter deſſen Nachfolgern ihm als Beſchützer der Kunſt nacheifert, war ein Freund der neuen dramatiſchen Unterhaltungen. Ein Junker Hans von Stockfiſch [wegen ſeiner Schauſpieltalente berühmt und] ein Günſtling des Oberkammerherrn Graf Adam v. Schwarzenberg, erhielt den Befehl „eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden" zu beſorgen *). Es wurden 19 Comödianten, an ihrer Spitze ſtand Johann Spencer, und 16 Muſikanten angeſtellt, um die mit der herzoglichen Belehnung verbundenen Feſte zu verherrlichen. Die engliſchen Comödianten, die gewöhnlich unter dieſem Namen vorkommen, werden nun auch kurfürſtliche Comödianten genannt. Sie erhalten am 30. Nov. 1611 laut der Beſtallung 720 Mark. Eine Kleidung, wozu ein Mantel gehört, von weißem engliſchen Tuch mit ſchwarzen ſeidenen Schnüren (roth gefüttert) wird für ſie angefertigt. Es war nicht ſelten, daß ein Herr ſeine Wappenfarben zu der Kleidung der Seinigen beſtimmte **). Das hohenzollernſche Weiß und Schwarz mogte die Wahl beſtimmt haben. Behufs der am 15. Nov. 1611 ſtattfindenden Belehnung begab ſich Johann Sigismund am 30. Aug. nach Königsberg und hielt ſich darauf an der Grenze auf bis zu ſeiner Reiſe nach Warſchau. Die Comödianten begleiteten den Kurfürſten nach Ortelsburg; um ihm durch ihre Spiele die Zeit verkürzen zu können, wurden in einem „Rüſtwagen" die Kleider nachgeſchickt. Nach erfolgter Belehnung hielt er am 26. Nov. ſeinen Einzug in Königsberg. Handwerker, Künſtler und Kaufleute aller Art wurden in Thätigkeit und Nahrung geſetzt, um das Erforderliche zu einer

*) Plümicke S. 34. Die engliſchen Comödianten, welche 1611 vor dem Markgrafen Albrecht Friedrich „eine Comediam agiret und getanzet," hielt man vielleicht der Anſtellung nicht für werth.

**) So ſehen wir die Feiernden beim Schembartlauf in Nürnberg im Jahre 1483 weiß gekleidet mit blauen Aermeln und blauem Barett, weil blau und weiß das Wappen des damaligen Feſtgebers war. — Im Februar 1611 werden den kurfürſtlichen Comödianten und Muſici 53 Stück Tecturen (?) geliefert.

großartigen Vorstellung für das folgende Jahr zu beschaffen, nämlich der „türkischen Triumphcomödie." „Das Theatrum im alten großen Saal" wird mit rothem Futtertuch belegt und darin wird den Comödianten „die Stadt Konstantinopel" erbaut. Demnach ist viel Tischlerarbeit zu liefern und es wird viel gröbere und feinere Leinwand dazu verwandt. Zur Anfertigung einer Wolke zu der Triumphcomödie gehören „blaue Leibfarbe und schwarz Leimet (Leinwand) und Franzen." Der Hofmaler Daniel Rose reicht eine Rechnung über 117 Mark 42 Sch. ein. Die Garderobe ist reichhaltig und kostbar. Blaues, rothes und weißes Zeug, Goldborten, 70 Ellen rother Taft, 50 Ellen rothe Schnüre, Mönchskleider, 18 große und 17 lange Federbüsche, ein Schwert mit einem vergoldeten Gefäß, ein hölzerner Schild werden bezahlt. Zu den Requisiten sind wohl die 4 Todtenköpfe zu rechnen und sonst das Schnitzwerk und die Drechslerarbeit, die vom Hofdreher und von zwei Bildschnitzern gestellt wird. Vierzehn Instrumentisten haben „in der Comödie von Constantinopel aufgewartet." — Die Summen, die die Comödianten kosteten, wurden erhöht durch außerordentliche Ausgaben, indem sie neben dem bestimmten Einkommen noch Verehrungen empfingen und mehrmals, Johann Spenser obenan, aus Schenken und Herbergen ausgelöst werden mußten.

Johann Sigismund entließ die theuern Hofbediente. Wenigstens empfiehlt er etwa 1613 *) dem Kurfürsten von Sachsen „eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenser" **).

Statt der fürstlichen Empfehlung erbaten sich sonst die Wandertruppen der englischen Comödianten vom Rath ein Zeugniß ihres Wohlverhaltens, um eine vertrauungsvolle Aufnahme in andern Städten sich vorzubereiten ***).

*) Im Jahr 1613 entnimmt Johann Spenser noch für 1229 Mark Seidenwaaren, welche Summe ihm von der Besoldung in Berlin in Abrechnung gebracht werden soll.

**) Devrient Bd. I. S. 153. Hier finden wir noch folgende Angaben. Für Comödianten wurde am 16. Aug. 1617 beim sächsischen Hof ein Urlaub beantragt, woraus sich auf eine Anstellung schließen läßt. Schon 1609 zeigten sich daselbst solche Künstler. — Im Dez. 1611 wurde am Hessen-Cassler Hof eine Comödie von Tarquinio und Lucretia gegeben.

***) Lisch a. a. O. Die englischen Comödianten schreiben 1606 an den

Im Jahr 1616 geben in Danzig engliſche Comödianten acht Vorſtellungen. Der Rath geſtattet es ihnen unter der Bedingung, daß ſie „keine unzüchtige Stücke präſentiren und nur drei Groſchen als Eintrittsgeld nehmen.“ Die Bühne iſt wie auch ſpäter die Fechtſchule *).

Es waren vielleicht dieſelben, die imſelben Jahr auch in Königsberg ſpielten.

Junker von Stockfiſch erhält 1618 von der Kurfürſtin den Befehl „nach'm Elbing Comödianten von dannen anhero zu bringen.“ Dieſe, 18 an der Zahl, ſpielen in Elbing, in Balga und in Königsberg und empfangen, laut kurfürſtlichem Befehl, Elbing 20. Juni 1619, „für ihre gehabte Mühe eins vor alles 200 Gulden polniſch aus der Rentkammer.“

Um den Engländern den Markt zu verderben, wurden ihre Stücke gedruckt und das alleinige Beſitzthum derſelben ihnen entzogen, über das ſie gewiß mit eiferſüchtigen Blicken wachten. Es geſchah wohl zum Frommen der deutſchen Spielgenoſſen, die jetzt die entwaffneten Fremden aus dem Felde ſchlagen konnten. Die 1620 erſchienenen „Engliſchen Comedien und Tragedien,“ gewidmet „allen der Comedie und Tragödie Liebhabern und andern zu Lieb und Gefallen, daß ſie gar leicht daraus ſpielweis wiederum eingerichtet werden können“, fanden einen ſolchen Beifall, daß eine neue Auflage 1624 erſchien, mit der Bezeichnung eines erſten Theils **).

Rath in Roſtock bei ihrem Abſchiede: „weil uns in andern Städten, da wir auch geweſen, unſers Verhaltens uns ein Urkund unter gemeinem Stadtſiegel mitgetheilt worden und uns alſo auch damit nicht wenig gedienet, dann wir unſeres Verhaltens halber allhier in andern benachbarten Städten und ſonſten fürzulegen haben, als bitten wir, weil wir uns auch allhie ſtill und eingezogen verhalten“ u. ſ. w.

*) Löſchin Geſch. Danzigs. Bd. I. S. 383.

**) Der vollſtändige Titel iſt: Engliſche Comedien und Tragedien, d. i. ſehr ſchöne herrliche und auserleſene geiſt- und weltliche Comedi und Tragedi-Spiel, Sampt dem Pickelhering, welche wegen ihrer artigen Inventionen, kurtzweiligen auch theils wahrhafftigen Geſchicht halber von den Engelländern in Deutſchland, an Königlichen, Chur und fürſtlichen Höfen, auch in vornehmen Reichs-, See- und Handels-Städten ſeynd agirt und gehalten worden und zuvor nie im Druck außgegangen. [In der Ausg. von 1624: Zum andern mal gedruckt und corrigirt]. Anjetzo allen der Comedi und Tragedi Liebhabern und

In Königsberg werden die engliſchen Comödianten im Ausgabe-Regiſter von 1639 genannt. Auf zwei Fahrzeugen ſammt Trompetern, Trabanten u. ſ. w. werden ſie nach Brandenburg in das kurfürſtliche Schloß befördert *).

Zuletzt finden wir engliſche Comödianten in Wien im J. 1650, denen der Kaiſer Ferdinand I eine Conzeſſion ertheilt. Sie haben engliſche Namen **).

Nach 1654 verſpricht ein Schauſpielunternehmer in Güſtrow Actionen nach Engliſcher Manier zu geben. Derſelbe iſt aber ein Deutſcher Caspar Stiller und nennt ſich Meiſter aus Hamburg ***).

Längſt waren die hier früh zur Kenntniß gekommenen Stücke Shakſpears vergeſſen, als Shakſpears Name im 18. Jahrhundert in Deutſchland und in Preußen zur Geltung kam. Für längere Zeit ward das Engliſche zurückgedrängt.

Eine der beiden nach 1682 erſchienenen Tragicomödien, in denen der Königsberger Michael Kongehl ſhakſpearſche Stoffe behandelte, giebt uns den letzten Nachklang von den Vorſtellungen der engliſchen Comödianten.

Die älteſten deutſchen Theatergeſellſchaften, von denen einige mit den engländſchen gleichzeitig beſtanden, zehrten wohl lange von dem Ueberlieferten. Sie verallgemeinerten die Stoffe, die nach Deutſchland herüber gekommen waren, zogen ſie aber ins Gemeine herab, ſo daß die Gebildeten Mißfallen fanden an dem,

andern zu lieb und gefallen, dergeſtalt in offenen Druck gegeben, daß ſie gar leicht darauß Spielweiß wiederumb eingerichtet und zur ergetzlichkeit und Erquickung des Gemüths gehalten werden können" Am Schluß· „Nachfolgende Engliſche Aufzüge (fünf ſcherzhafte, zum Geſang eingerichtete Zwiſchenſpiele) können nach Belieben zwiſchen die Perſonen agiret werden. Der zweite Theil vom J. 1630 und die Fortſetzung vom J. 1670 ſind dem erſten ſehr unähnlich. Das Engliſche tritt in ihnen bedeutend zurück.

*) Vgl. über die engliſchen Comödianten in Preußen die Beilage.

**) Freimüthiger 1833 Nr. 144. Die Schauſpieler heben in ihrem Geſuch beſonders hervor, daß drei unter ihnen katholiſch ſeyen — wahrſcheinlich deutſche Spielgenoſſen — und verbergen es nicht, daß es ihnen ſchlecht ergehe. Sie heißen Wilhelm Roe, Joh. Walde, Gedeon, Gellius und Robert Caſſe.

***) Liſch Bd. I. S. 94.

was ſie vordem erbaut und erhoben hatte. Dieſe herumſchweifenden Künſtler waren wohl ganz Handwerker. Das Schurzfell ſchlenkerte bei ihnen durch des Löwen Mähnen hindurch. Analog mit dem niederländiſchen Wort: Schilderbent d. i. Malerverbindung nannten ſich die Schauſpielertruppen Comödiantenbanden*). Das Haupt hieß Meiſter (Comödiantenmeiſter), auch maître, vielleicht eine Ueberſetzung von master. Wie bei der älteſten Zunft, der Steinmetzen-Brüderſchaft, erkannten ſich die Mitglieder am Gruß **). Das Vernehmen zwiſchen den obern und den niedern war nicht anders als zwiſchen Geſellen und Lehrburſchen. Eine Erinnerung an das alte, zünftige Herkommen theilt uns Iffland mit. Der neu Aufgenommene mußte Gehorſam, Arbeit und Demuth angeloben. Vor dem erſten Helden, dem Tyrannenſpieler (der den Tyrannen auch außerhalb der Bühne gegen ſeine Genoſſen machte) mußten ſich die Uebrigen verbeugen; ja nur auf ſeine Erlaubniß durften ſie ſich ihm nähern. Ein lächerliches Cäremonienweſen ſollte dem meiſt platten Treiben ein gewiſſes Relief geben.

Schon 1615 ſpielten in Danzig in der Fechtſchule brandenburgiſche Comödianten. Es wird vom Rath zwei brandenburgiſchen Comödianten geſtattet, ſieben Comödien zu geben, doch dürfen ſie von den Zuſchauern nicht mehr als zwei Groſchen nehmen, während die engliſchen Comödianten, die das Jahr darauf auftraten, ſich drei Groſchen zahlen ließen ***). In Elbing wird im J. 1640 Comödianten zu ſpielen erlaubt, doch müſſen ſie für die Freiheit den ſechſten Pfennig geben, der der St. Marienkirche und dem Hospital zugewandt wird †).

*) v. Stetten nennt die Schilderbent in Rom Bande.

**) Gothaſcher Theater-Kalender 1783. S. 169.

***) Löſchin Geſchichte Danzigs. Bd. I. S. 388.

†) Laut einer der mir von Herrn Stadtrath F. Neumann gefälligſt mitgetheilten Notizen.

Beilage zur erſten Abtheilung.

Die engliſchen Comödianten in Preußen *).

1605.

Ausgabe-Regiſter.

75 Mark vff begehren Meiner gſt. Fürſtin vnd Frawen ꝛc. der Herzogin in Preußen etzlichen Engliſchen Comedianten, welche vor Ihr fürſtl. Gnd. agiret, zweimal getanzet vnd mit einer lieblichen Musica vfgewartet. gezahlt den 3ten October fol. 127.

Elbing. Rathsreceß. Seſſion vom 14. Sept. 1605.

Iſt beliebet den engliſchen Comödianten wegen deſſen, daß ſie vorgeſtern einen Erb. Rath zu Gefallen agiret 20 Thlr. zur Verehrung zukommen zu laſſen. Daneben aber auch ihnen zu unterſagen, daß ſie nunmehr zu agiren aufhören ſollen in Anmerkung ſie geſtern in der Comödie ſchandbare ſachen fürgebracht.

1607.

Elbing. Seſſion vom 16. Juli 1607.

Engländiſche Comödianten halten heftig an, etiam intercedente Brakel deputato, ihnen zu geſtatten ihre Spiele. Weil es aber eine Schatzung der Bürgerſchaft iſt und die jetzigen traurigen Läufte ſolches nicht zugeben wollen, hat ein Erb. Rath beſchloſſen, ihnen es abzuſchlagen. Doch wofern der Herr Deputat oder jemand anders ihres Spiels privatim begehren würde in ſeinem Hauſe, könne es geſtattet werden.

Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 99. F. N.

1611.

Ausgabe-Regiſter.

30 Mark den Engliſchen Commedianten welche für vnſerm gnedigſten Fürſten vnd Herrn HEn. Albrecht Friederichen ꝛc. eine

*) Beinahe ganz nach Abſchriften, welche Hr. Reg.-Sekretär Faber im geh. Archiv in Königsberg genommen.

Commediam agieret vnd getanzet, zur Verehrung gezahlt den 23ten July. fol. 91. — 7 Mark 57 ß. vor 53 Stück Tecturen den Churfürſtlichen Commedianten und Musici. 18. Februar fol. 317. — 720 Mark den Engliſchen Commedianten vf Rechnung der Beſtallung an 400 Thaler zu 36 Gr. den 30. November 1611. Laut Kurfürſtl. Befehl und Quittung. — 150 Mark den Engliſchen Commedianten als dieſelbe nach Ortelsburg vereiſet vf Rechnung den 7. October 1611. (Iſt ihnen von Churfürſtl. Gnaden erlaſſen). 1612. fol. 100.

Churfürſtliche Reſcripte ꝛc. von 160—1614. fol. 41.

Johann Sigismund Markgraf und Churfürſt zu Brandenburg ſchreibt den verordneten Oberräthen zu Königsberg. ꝛc. ꝛc. „Aldieweil wir gegen bevorſtehender Lehens empfahung deren wir vns dann noch genzlich verſehen, gerne vnſere Instrumentisten vnd Commoedianten gekleidet ſehen möchten, So iſt vnſer gnedigſtes Begehren, mit Befehl, ihr wollet nach beigefügter designation beider Zettel, vff gemein weiß engliſch tuch, vnd ſchwarzen ſeidenen Schnuren, zu Mantel Hoſen vnd Wammes einen vberſchlag machen laßen, vnd nicht allein, ſoviel gemein Engliſch weiß Tuch vnd die ſchwarze ſeidene Schnure, mittel arth, nebenſt aller anderer Zubehör an futter, ſamt geſtrickten weißen Strümpfen als ſichs vf vorzeichnete Perſonen erſtreckt, beſondern auch deßen noch vf fünf oder ſechs Perſonen vbermaaß zu ſolcher behuf vngeſeumbt anhero ſchicken, damit ihnen ſolche Kleidung alhier zur rechten Zeit können gefertigt werden, wie wir dann zu dem Ende vnſere Hofſchneider albereit herausgefordert. Hieran thut Ihr unſere gnedige Meinung, Seint Euch mit gnaden vnd geneigten Willen woll beygethan. — Datum Ortelsburg, 16ten Octobris Ao. 1611.“

Relationes von 1611—1614. fol I.

Gnedigſter Churfürſt vnd Herr, E. Chürfürſtl. gl. gnedigs beuelch ſchreiben den 16. October zu Ortelsburg datirt in welchem E. Ch. g. zu Kleidung derſelben Inſtrumentiſten und Commödianten gemes einer deſignation ein Anzahl weiß Engliſch Tuch, ſchwarze ſeidene ſchnüre vnd anders gnedigſt erfordern, haben wir den 22. October empfangen, vnd ſolchem E. Ch. g. gnedigem beuelch zufolg einen vberſchlag machen laßen was nicht allein ge-

mes vberschickter verzeichneter personen sondern noch vf ein person 6 drüber zur Kleidung nöthig sein will vnd schicken demnach E. Ch. g. mit einem Rüstwagen zu solcher Kleidung an Tuch, Leinwant, strümpfen seiden Knöpfen vnd Borten zu, Inmaßen solchs inliegenge verzeichniß vermog. Wirt auch noch ein mehrers an boorten gemacht, vnd so balden sie fertig, sollen sie gleichfalls ehest nachgeschicket werden, welchs E. Ch. g. vf. derselben gnädiges beuelch schreiben wir vnterthänigst nicht verhalten vnd befehlen E. Ch. g. gottes gnädiger bewahrung. Dat. Königsberg, den 24. October 1611.

Hoffmeister, Burggraf, Marschall } subscrips.

Verzeichniß was Ihr. Ch. g. in einem Rüstwagen nach Ortelsburg geschickt worden. d. 24. October 1611.

979¾ elen weis Kirsey an 32 ganzen stücken vnd an sieben stücken so angeschnitten. — 492 elen futtertuch an 17 ganzen stücken und 16 ellen. — 287 elen flechsene leimet. — 41 paar strimpfe weis. — 2 Pfd. Nehe- und 1 Pfd. Stepseide. — 123 Dutzet eyserne Knopfe. — 883 ellen seidene borten, der rest als 2397 elen werden gemacht sollen vfs allererste nachgeschickt werden.

Gewürtz- und Gewand-Register.

Ausgabe. Kirsei.

209 Ehlen 19 Commedianten jedem 11 Ehlen zu Hosen, Wambs vnd Ermeln. — 288 Ehlen erwähnten 19 Personen zu Mänteln jedem 12 Ehlen. — 176 Ehlen 16 Instrumentisten vnd Musicanten jedem 11 Ehlen zu Hosen Wambs und Ermeln. — 192 Ehlen gemelten Instrumentisten und Musicanten zu Menteln jederm 12 Ehlen.

Ausgegebenes Futtertuch.

228 Ehlen Futtertuch 19 Englischen Commedianten jedem 12 Ehlen vnter Hosen vnd Wambs. — 192 Ehlen Futtertuch 16 Instrumentisten und Musicanten jederm 12 Ehlen Hosen vnd Wambs zu futtern.

Parchent-Ausgeben.

70 Ehlen Parchend 19 Commedianten vnd 16 Musicanten jederm 2 Ehlen zu den Kappen vnd Schößen zu füttern. —

Flechſen Leinmet Ausgeben.

133 Ehlen flechſene Leimet 19 Commedianten vnter die Kleider zu futtern. — 112 Ehlen 16 Inſtrumentiſten vnd Muſicanten vnter die Kleider zu futtern.

Ausgabe-Geld.

351 Mark 7 ß. 3 pf. Vor 2809 Ellen Borten zu 2½ gr. als vf 16 Perſonen Musicanten 19 Perſonen Commedianten vnd Hrn. Grabauen Kutſchern vf ihre Mäntel Hoſen und Wambs zu brehmen, und 4 Mark 57 ß. Vor 11 Loth Nehe Seiden den Commedianten zu den Borten zu 9 Gr. von Adrian Bortenwirker zahlt den 24. Januar. fol. 454. — 7 Mark 12 ß. Hans Tanapfel Bildſchnützer hat 4 Todtenköpfe und ein Schild zur Commedia geſchnützet. 1. Februar. fol. 454. — 227 Mark 30 ß. vor 70 Ellen rothen Taft zu 65 Gr. — 3 Mark 45 ß. vor 50 Ellen rothe Schnür zu 1½ Gr. — 1 Mark 12 ß. vor 3 ſcotgewicht rothe Seide zu 8 Gr. und 1 Mark von Meſſing-Ringe. Alles für die Engliſchen Commedianten von Georg Grunau ausgenommen. Den 1ſten Februar. fol. 455. — Chriſtian Salbert Meſſerſchmidt hat für die Commedianten ein Schwerdt mit einem vergüldeten Gefäß gemacht. 7. Februar. fol. 455. — 1080 Mark Johann Spencern Commedianten an 600 Thaler zu 36 gr. ſo ihm noch vf den von Ihr Churfürſtl: Gnaden getroffenen Contract restiret, empfing er ſelbſt 4. Februar. fol. 101. — 124 Mark 47 ß. Vor Brennholz durch die Commedianten in ire Loſement erkauft weil ſie hier geweſen. 26. Mai. fol. 448. — 6 Mark Zins von 18 große und 17 lange federbüſche, ſo der Andreas Körner zu der türkiſchen Triumph-Commoedien geliehen. 17. Juny fol. 449. — 23 Mark 9 ß. vor allerlei Hölzer Drehewerk durch die Commedianten beim Hofdreher beſtellt. 1. July fol. 153. — 235 Mark 54 ß. Vor blau roth und weiß Gewand, wollen Lindt, rothen harſch. gulden borten vnd ander ſachen zu der Commediam durch Meiſter Dietrich Schlemmer ausgenommen und die Kleidungen verfertigt. 21. Auguſt. — 81 Mark 33 ß. vor blaue Leibfarbe und ſchwarz Leimet und franczßen, Alles zur Wolken zu der Triumph-Commedia dem Meiſter Dietrich zahlt. 21. Auguſt. — 87 Mark 39 ß. vor allerlei Schnitzwerk zu der Triumph-Commedia durch Alexander Crauſe

Bildschnützer. 21. Auguſt. — 111 Mark 15 ß. vor allerlei Tiſchlerarbeit zu der Triumph-Commedia durch Chriſtoph Doſin Tiſchler gefertigt, zahlt 21. Auguſt. fol. 459. — 117 Mark 42 ß. Daniel Roſe Hoffmaler für allerlei Arbeit ſo er vf Churfürſtl. Befehl den Commoedianten allerley gefertiget, Laut der ſpecificirten Rechnung, 19. September zahlt. fol. 145. — 1 Mark 30 ß. vor ein Klinge eingefaſt vf Ihr Churfürſtl. Gnaden Befehl ꝛc. den Commedianten gefertigt. 16. October fol. 460. — 7 Mark 30 ß. den Commoedianten zur Zehrung wieder zurückgeben. 20. December. fol. 229/a. 26 Mark 9 ß. Auslöſung Ihr Churfürſtl. Gnaden Comediant Johann Spenſer welcher vom 28. October bis vf den 8. November 1612 bei Chriſtoph Hertlein gelegen. 1 Woche fol. 209. — 47 Mark 48 ß. Auslöſung der Churfürſtl. Comedianten vf Rechnung eines Zettels gezahlt Hans Haltern Krieger aufm Steindamm laut Abſchiedts, und Reſt noch in derſelben Zettel 47 Mark 16 Gr. Hans Jacoben. 23. Jan. fol. 211. — 47 Mark 48 ß. Auslöſung der Churfürſtl. Comödianten welche Anno 1612 bei Hans Jacob gelegen worauf in der 4ten und 5ten Woche 47 Mark 16 Gr. und jetzt der Reſt gezahlt. 13. März. vide 1614. fol. 212/b.

1612.

Gewürtz- und Gewand-Regiſter.

Futtertuch aus Gnaden gegeben. 297 Ehlen rottfutter Tuch an 11 Stück den Engliſchen Commedianten auf der Hrn. Regenten Bevehlich den 21. Januar. — 189 Ehlen Futtertuch an 7 Stück. den Commedianten. — 30 Ehlen zu Münchs-Kleider, noch 81 Ehlen rott futter Tuch das teatrum zu belegen im alten großen Saal. —

Flechſene Leimet ausgegeben.

25 Ehlen flechſen Leimbt den Commödianten zu erbauung der Stadt Conſtantinopel. — 70 Ehlen flechſen Leimbt in drei Poſten den Commedianten.

Heden Leimet ausgegeben.

30 Ehlen grobheden leimbt den Commedianten zu erbauunge der Stadt Conſtantinopel — 300 Ehlen heden leimbt in vier Poſten den Commedianten folgen laßen. Den 9. Januar.

1613.

Ausgabegeld.

1229 Mark 24 ß. Johann Spenczen Comoedianten an Seiden-Waaren von Heinrich Klehe ausgenommen an 683 Thaler a 36 Gr. welches ihm zu Berlin an seiner Besoldung soll gekürzet werden. 38 Woche. fol. 99/a.

„Um dieselbe Zeit (Anfang des 17. Jahrhunderts) empfiehlt der Churfürst von Brandenburg dem von Sachsen eine Bande englischer Comödianten unter der Führung eines Johann Spenzer. Hier haben wir also noch einen englischen Namen."

Devrient Geschichte der deutschen Schauspielkunst I. S. 153.

1616.

Danziger Rathsbeschluß.

1616 werden „den englischen Komödianten acht Komödien nachgegeben," jedoch sollen sie „keine unzüchtigen Stücke präsentiren" und nur drei Groschen nehmen.

Löschin Gesch. Danzigs I. S. 388.

Ausgabe-Register.

112 Mark 30 ß. den Englischen Comoedianten zur Verehrung. 7. November. fol. 119. — 112 Mark 30 ß. haben Ihr. Churfürstl. Dchl. ꝛc. den Englischen Comoedianten zu den vorhin empfangenen 50 Reichsthalern nochmals zur Verehrung zu geben gst. beuohlen, welche sie empfangen den 8ten November. fol. 119.

1618.

„Schon im Anfange des 17. Jahrhunderts fällt die erste Erwähnung des Junker Hans von Stockfisch (vermuthlich ein Beiname, der ihm wegen seiner vorzüglichen Stärke in komischen Rollen gegeben worden) welcher wegen seiner Schauspielertalente hieselbst (in Berlin) nicht wenig berühmt gewesen, maaßen er sich auch selbst der besonderen Gnade und Protektion rühmen dürfen, deren ihn vorzüglich der damalige Graf Adam von Schwarzenberg churfürstlicher Geheimer Rath und Oberkammerherr (nachmaliger Statthalter), ein großer Kenner und Beförderer der schönen Künste seit länger als 15 Jahren gewürdiget. Er erhielt sogar vom Churfürsten Johann Sigismund 220 Thaler

jährliche Beſtallungsgelder nebſt freier Station und zwei Eſſen als ein Deputat. Wenig Jahre vor des Churfürſten Tod (der am 23. Dez. 1619 erfolgte) ward ihm der Befehl, eine Compagnie Comödianten aus England und den Niederlanden anhero zu verſchaffen.

Plümicke Entwurf einer Theatergeſchichte von Berlin. S. 33. 34.

Ausgabegeld.

90 Mark Sein vf gnedigen Befehl Ihr. Churfürſtl. Gnaden einem Stockfiſchen welchen Ihr Churfürſt. G. nachm Elbing Comoedien (Commödiantin) von dannen anhero zu bringen abgefertigt haben an 50 Thalern zu 36 Gr. gezahlt. 17. März. fol. 125.

1619.

Ausgabe-Regiſter.

150 Mark. 18 Engliſchen Commedianten welche vor Ihr Churfürſtl. Gnd. etzliche Commedien, agiret, gezahlt den 22. Juny fol. 150.

Churfürſtliche Reſcripte 1614—1619. fol. 345.

An die Oberräthe des Herzogthums Preußen

Von Gottes Gnaden Johann Sigismund ꝛc. Wir haben den Comoedianten, welche wie euch bewuſt, zu vnterſchiedenen mahlen, vf vnſer gnedigſtes Begehren, in vnſerm Gemache zu Königsberg vnd Balge agiret, für ihre gehapte muhe, eins vor alles, zwei Hundert gulden Polniſch bewilliget, Befehlen euch demnach hiermit gnedigſt, Ihr wollet ihnen ſolche 200 gulden, aus Vnſer Renthkammer alſo vort entrichten laſſen ꝛc. Datum Elbing den 20. Juny 1619.

1620.

d. d. Königsberg in Preußen den 4. 14. März 1620 erging an den Geh. Rath Edlen zu Putlitz ein churfürſtl. Befehl: „dem von Stockfiſch die rückſtändige Beſtallungsgelder zu bezahlen, auch ihm ſein Deputat abzureichen; was aber die zugleich geforderten 1000 Thlr. belange, ſo wäre zwar billig, ihm ſolche zu erſetzen, falls er zu beweiſen vermochte, daß er ſolche wirklich wegen der Compagnie Comöten, welche zuletzt in Berlin geweſen und zwar auf Befehl Ihres vielgeliebten, hochſeligen Herrn Vaters ausgelegt und baar vorgeſchoſſen. Da jedoch glaubwürdig berichtet worden, daß nicht er

Stockfisch solche hieher verschaffet, sondern selbige für sich nach Berlin gekommen und ihre Dienste angeboten hätten, auch die vorgezeigte, von den Comödianten in seinem Faveur ertheilte Attestation ganz unzweifentlich nur erschlichen und untergeschoben sey so werde er mit dieser seiner unstatthaften Forderung schlechterdings ab und zur Ruhe verwiesen" u. s. w.

Plümike a. a. O. Seite 35. 36.

1639.

Ausgabe-Register.

675 Mark Herrn Secr. Dietern an 150 Rthlr. zu Auszahlung der Englischen Commedianten welche Reinholdt Klein vorgestreckt und von den Holzgeldern wieder gut gemacht sein, gezahlt d. 5. December. v. 1640. fol. 32. — 69 Mark Fracht von etlichen papagi (Bagage), wie auch der Commedianten, Trabanten, Trompeter und dergleichen Sachen und Völker von hier über Wasser bis nach Brandenburg ins Churfürstl. Ablager mit 2 Schmakken zu führen. Durch Reinholt Klein gezahlt. 18. October fol. 241.

Zweite Abtheilung.

Die gelehrte Bühne der praktischen gegenüber bis zur Zeit Friedrichs II.

Die Nachahmer der schlesischen Dichterschulen. Die ersten Theater-Prinzipale.

„Liebeskampff oder Ander Theil der Englischen Comödien und Tragödien", der 1630 erschien, giebt uns in seiner Zusammenstellung ein Bild des deutschen Theaters während des 17ten Jahrhunderts. Vom Englischen ist hie und da nur die Manier geblieben. Dagegen wird das Spanische durch ein Stück, das nach Cervantes gearbeitet ist, und noch mehr das Italienische durch eine Uebersetzung des Aminta von Tasso in den Vorgrund geschoben. Die spanische Grandezza in barocker Gestalt thut sich seitdem in den Haupt- und Staatsactionen hervor und das Pastorell ist Seele der Feststücke, die bei fürstlichen Gelagen und anderen feierlichen Angelegenheiten verlangt werden. In jenem Buch sind Sing-Comödien und Tragi-Comödien enthalten. In den Schäferspielen ist die Dichtung auf den Gesang berechnet und in den Haupt- und Staatsactionen besteht der Reiz in der Mischung des Tragischen mit dem Komischen. Diese rühren meist von namenlosen Schriftstellern her, die durch eine schnelle Theaterpraxis den widerstrebenden Stoff bewältigten, jene meist von gekrönten Poeten, die mit schwerfälliger Gelehrsamkeit sich in ein buntes Bühnengepränge versetzten.

Die Stücke, welche die schlesischen Dichter verfaßten, kamen meist nur, wenn sie den Charakter der Gelegenheitsgedichte haben, zur Darstellung *). Von den englischen Comödianten hatte

*) Freilich sagt Gryphius, als er seinen Papinian dem Bürgermeister und den Rathsherrn Breslaus zueignet, Fremde hätten vermischt mit Bürgern bei dem

man so viel gelernt, daß auch Prosa als poetische Sprache gelten könnte und daß der Tanz heitere Szenen zu heben besonders geeignet wäre. Die Lustspiele sind nun gemeinhin in Prosa abgefaßt und selbst in ernsten Stücken, in denen der Dichter nur die Erfindung durch das Argument gab, ohne sie dialogisch auszuführen, wird in ungebundener Sprache gesprochen seyn. Die Fest- und Lustspiele finden gewöhnlich in Tänzen einen passenden Abschluß.

Martin Opitz, der Vater der schlesischen Schule, dachte wohl an sich, als er in der Vorrede zu seinen Gedichten von Dante spricht und dem Unglück einer Verbannung, „wo Ruhm und Ehr ein Elend ist", denn auch er fürchtete, bei den Schrecknissen des Krieges seine Heimat verlassen zu müssen, und er verließ sie, um in Danzig die Ruhe einer literarischen Muße und die Ruhe eines frühen Grabes zu finden. Ein Schützling des polnischen Königs Vladislaus IV., den er lange vorher als den Bezähmer der wilden Völker und Stifter der öffentlichen Sicherheit gefeiert, lebte er in Danzig seit 1634 als dessen Sekretär und Historiograph. Er übersetzte 1625 die Trojanerinnen des Seneca, in welchem Jahr Corneille als dramatischer Dichter auftrat, in Thorn (drei Jahre vor seinem Tode) die Antigone des Sophokles. Nach dem Italienischen bearbeitete er die Daphne und die Judith *). Opitz sagt: „Unter allen poetischen Sachen oder Gedichten ist sonder Zweifel nichts über die Schauspiele," dennoch ist er nicht als Erfinder im Dramatischen aufgetreten und die Darstellung der Daphne, die in Dresden zur Feier eines fürstlichen Beilagers gegeben wurde, wird mit ihren von Hirten und Nymphen gesungenen Chören ihren eigentlichen Werth durch die Musik

Leo (Arminius) geseufzt, bei der Catharina (von Georgien) geweint und bei der Felicitas (der beständigen Mutter) gestaunt. — Die Darstellungen fanden aber wohl nicht öffentlich, sondern im geschlossenen Kreise statt, wie bei Schulfesten. Wenn die Principale Velthen den Papinian, Hoffmann († 1727) den Leo Arminius gaben, so haben wir dies nur als einzelne Versuche anzusehn, da Gryphius den Beschauer ungleich weniger, als den Leser zu berücksichtigen scheint.

*) Die Widmung zum letzten Stück ist in Breslau 1635 geschrieben. Gewöhnlich nimmt man an, Opitz habe die Judith in Danzig gedichtet; da er 1634 sich nach Thorn begab und von da nach Danzig, so entsteht ein Widerspruch, den ich nicht zu lösen versuche.

des Capellmeisters Heinrich Schütz erhalten haben, den der Dichter mit den Worten begrüßt:

O du Orpheus unsrer Zeiten,
Den Thalia hat gelehrt.

Heinrich Schütz war der Oheim und Meister des Componisten Heinrich Albert, des Freundes von Simon Dach.

Das Aufsehn, das Guarini durch den Pastor fido bei seinen Landsleuten erregte, verbreitete sich gar schnell über die ganze gebildete Welt. Um weniger bekannte Dichternamen zu übergehn, so nenne ich Paul Flemming, Hoffmannswaldau und Aßmann von Abschatz, die theilweis oder ganz das berühmte Schäfergedicht in deutsche Verse kleideten. Es wurde allgemein bekannt und das Pastorell fand um so leichteren Eingang in die deutsche Poesie, als die vornehmsten Dichter Mitglieder des Hirtenordens an der Pegnitz waren.

In der langen Reihe der opitzischen Nachfolger sind die dramatischen Dichter sparsam und besonders die Schöpfer neuer Stücke. Unter ihnen steht obenan Andreas Gryphius. Shakspears Todesjahr war sein Geburtsjahr, als wenn er ihn auf der Schauburg hätte ablösen sollen. Man hat wirklich beide mit einander verglichen. „Wir können hiebei kaum ernsthaft bleiben; die ganze Aehnlichkeit mögte darin bestehn, daß Gryphius gern Geister der Abgeschiedenen auftreten läßt.“ So sagt Aug. Wilh. v. Schlegel in Bezug auf eine Abhandlung seines Oheims, des Dramatikers Joh. Elias Schlegel, der den Leo Arminius des einen Dichters dem Julius Cäsar des andern an die Seite stellt. Mag man den Vergleich auch nicht gelten lassen, so ist doch gewiß, daß Gryphius uns in der Bearbeitung des Handwerkerspiels aus dem Sommernachtstraum, das ihm nur auf mittelbare Weise bekannt geworden, nämlich in seinem Peter Squenz uns keine unwürdige Probe wetteifernden Talents hinterlassen hat.

Wie der früher genannte Rector aus Zittau Christian Weise den Peter Squenz zu einer Schulkomödie umformte, so ein Rector in Elbing Ernst König den Horribilicribrifax des Andreas Gryphius. Die Zahl der Akte ist vergrößert, die der Personen nicht verkürzt. Die Wahl ist befremdend, da Knaben Frauen sowohl tugendhaften als leichtfertigen Sinns darstellen und einer sogar als die Kupplerin Cyrilla auftritt.

Opitz und Gryphius glaubten nicht ſchreiben zu müſſen, wie es der Geiſt ihnen eingab, ſondern wie die Gelehrſamkeit es vorſchrieb. In der Vorrede zu Cardenio und Celinde entſchuldigt ſich Gryphius, daß er Freunden zu Gefallen Perſonen eingeführt habe, die faſt zu niedrig für ein Trauerſpiel ſeyen, denn ohne gekrönte Häupter könnte keines ſonſt füglich beſtehn. Opitz geſteht, die Daphne ſey „von der Hand weg geſchrieben," denn der Autor wiſſe wohl, „was die Alten wegen der Trauerſpiele und Comödien zu befehlen pflegen." Ein Fernhalten von der Volkspoeſie, die an keine Regeln erinnert ſeyn will, wurde gefliſſentlich geſucht. A. Gryphius vergißt nicht zu erklären, was es für ein Bewenden mit der Vaterſchaft des Peter Squenz habe, der von einem Manne der Wiſſenſchaft herrühre. Gryphius' dramatiſche Arbeiten ſtimmen nur in ſo weit mit den Stücken überein, die für die Menge berechnet waren, als ſich in einigen eine Tendenzpoeſie zu erkennen gibt, die wir, freilich in anderer Art, in den Faſtnachtsſtücken zur Zeit der Reformation fanden. Die kecke Sprachmengerei im Horribilicribrifax tritt ſpottend den ſprachreinigenden Beſtrebungen der damaligen Zeit entgegen. In zwei Tragödien behandelte er Gegenſtände aus der nächſten Vergangenheit. Die Betrachtungen, die ſich an die eine „Ermordete Majeſtät oder Carolus Stuardus" *) knüpfen, ſind um ſo mehr von aufregender Natur, als es ſich hier nicht um die Unſchuld des geopferten Königs, ſondern um die Entheiligung des Königsthums, nicht um die Willkühr eines Machthabers, ſondern um den Mißbrauch der Religion handelt, indem man von dieſer nach des Dichters Wort die Larve borge, um Kronen zu vernichten, indem man auf ſie pochend Land und Kirche zerſtöre. In dem genannten Stück tritt einer der Richter des Königs auf — der Verfaſſer, wie er ſagt, giebt aus Schonung ihm einen fremden Namen Poleh — der von Wahnſinn und Gewiſſensangſt getrieben, eine Galerie von Henkerſzenen aus der britiſchen Staatsgeſchichte vor ſich entrollen ſieht, indem Mal auf Mal „der innere Schauplatz ſich öffnet und ſich ſchließt." Die Tragödie hat einen politiſchen Charakter und die Sprache des Parteienkampfes vernehmen wir in der Unterredung von zwei En-

*) Die Enthauptung Karls I. wurde im 17. Jahrhundert häufig dramatiſch dargeſtellt.

gelländiſchen Grafen, in der, was der eine ein Verbeſſern, der andere ein Verböſern nennt. Doch enthält er ſich ſonſt aller Anſpielungen und Angriffe. Nicht ſpätere dramatiſche Schriftſteller, — und ſo kam es, daß ſchon im 17. Jahrhundert das Publikum zum Mitſpielen veranlaßt wurde.

Mehr bühnengerecht ſind die Tragödien von Caspar von Lohenſtein bei allem Schwulſt in der Sprache, aller Brutalität in der Erfindung.

Unter den ſparſamen, nicht bedeutenden dramatiſchen Dichtern, die im 17. Jahrhundert in unſerer Provinz lebten, ſteht obenan Simon Dach. In Memel 29. Juli 1605 geboren, ſtarb er als Profeſſor der Poeſie 14. Apr. 1659. Da er das Feld der Gelegenheitsgedichte als der Erſte inne hatte, ſo konnte er ſich auch der dramatiſchen Dichtkunſt nicht entziehn. „Kamen — ſo wird in Angelegenheit einer alten Univerſität gemeldet — fremde große Herren oder auch beſonders Landesfürſten in die Stadt, ſo war gleich die Frage, was für eine Komödie man zu Ehren machen wollte; Rector und Concilium kamen von ſelbſt darauf oder ſie waren auch erſucht von Jemand, der ſich dadurch eine Gnade zu erwerben dachte“ *). Das Stück möglichſt beziehungsreich einzurichten, war demnach die Aufgabe des Dichters und „nach Erheiſchung ſeiner Profeſſion,“ wie ſich Dach ausdrückt, quälte er ſich ab, durch eine pomphafte Darſtellungsweiſe den Beifall der hohen Herrſchaften zu erringen, ſo daß man den gemüthlichen ſeelenvollen Liederdichter in Haus und Kirche nicht wieder erkennt, ſobald er ſeine heroiſchen Gedichte vorträgt und gar vom theatraliſchen Schauplatz herab. In allegoriſchem Gewande ſehen hier die allerhöchſten Zuſchauer ihre reich ausſtaffirten Ebenbilder.

Am 15. Juli 1635 befand ſich der König Vladislaus IV. von Polen in Königsberg. Simon Dach dichtete „Cleomedes, der allerwehrteſte und lobwürdigſte trewe Hirt der Krohn Pohlen“ vermuthlich auf Aufforderung ſeines Freundes, des Tribunalsraths und Vicebürgermeiſters Schimmelpfennig. In ſeinem Hauſe ward wahrſcheinlich das Feſtſpiel dargeſtellt, denn er veranſtaltete

*) Aus einer Zeitſchrift: Etwas von gelehrten Roſtockſchen Sachen vom Jahre 1738.

dem Könige und den vielen ihn begleitenden Magnaten ein köſtliches Gaſtmahl und ausgezeichnete Luſtbarkeiten, ſo daß der hohe Gaſt bekannte, den Tag höchſt vergnügt zugebracht zu haben.

Der Vorredner Merkur ruft, als er den Preis der Tugend erhebt:

Schaut auf ſie her! Da ſitzt ſie da,
In Dir o Held, o König Vladisla!

und er nimmt ſeine Gnade für die Spielenden im Hirtencoſtüm in Anſpruch, die

Den Schatten nur von Deiner Macht
Vor Dir hie zu entwerfen ſeyn bedacht.

Eine Nymphe Venda, die die Krone Polens darſtellt, wird vom Moskowiter unter der Geſtalt eines Satyrs mit ſtürmiſcher Liebe verfolgt. Sie ergiebt ſich ihm aber nicht und wird endlich dem hochherzigen Cleomedes (Vladislaus) zu Theil und mit beiden verbindet ſich die Nymphe Herophile, die Krone Schwedens. Merkur, der das Stück einleitete, entſchwebt zu den Verbundenen und ſchließt mit frohen Verheißungen.

Das Stück, in dem auch Kur-Brandenburg, Krone Frankreich, Krone England und die Niederlande erſcheinen, iſt in lyriſchen Versmaaßen abgefaßt, mit Hirtenchören verbrämt und ungeachtet der fünf Akte empfiehlt es ſich durch Kürze.

Ein zweites Feſtſpiel iſt die „Sorbuiſa. Zum Beſchluß der vermittelſt unſterblicher Huld und Gnad Sr. Churfürſtl. Durchl. deß allermildeſten Nutritii feierlich begangenen Academiſchen Jubel-Feſt's in Preußen in der hohen Schul zu Königsberg präſentiret im Jahr 1644." Obgleich Sorbuiſa ſich leicht als das Anagramm von Boruſſia verräth, Sabnius und Pollentius als der Rector Sabinus und der Biſchof Polenz erkannt wird, ſo iſt dennoch ein Schlüſſel zum Verſtändniß des allegoriſchen Schauſpiels erſchienen *). Daſſelbe wurde am 21. September 1644 wahrſcheinlich von

*) Unterricht, das Schauſpiel Prusſiarchus, welches zum Beſchluß des Jubelfeſtes der löbl. hohen Schul zu Königsberg in Preußen geſpielt werden ſoll, deſto beſſer zu verſtehn. Gedruckt durch Johann Reußner 1644. Es iſt nämlich das oben genannte Schauſpiel 1644 als „Prusſiarchus" herausgegeben. Die beiden Stücke ſind enthalten in der nach Dach's Tode herausgegebenen Sammlung: „Chur-Brandenburgiſche Roſe Adler Löw und Scepter gedruckt bei Frdr Reußner in Königsberg." Ohne Jahrzahl (1680). Dieſelbe in anderer Ord-

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF

Studenten im Auditorium maximum gegeben. Es fand außerordentlichen Beifall, so daß es im folgenden Jahr am 9. Mai auf dem Schloß (in aula) wiederholt wurde und zwar in Anwesenheit der Wittwe Gustav Adolphs, der Königin Maria Eleonore, des großen Kurfürsten, zweier Kurprinzessinnen und vieler Personen vom Hof und aus der Stadt. Den Gesang leitete der Componist Heinrich Albert, Simon Dach's Freund und Kunstgenosse *). Die Gesänge, zum Theil lateinisch, sind allein in dem Druck vollständig mitgetheilt. Die Gespräche, die vielleicht in Prosa halb aus dem Stegreif vorgetragen wurden, sind nur dem Inhalt nach gegeben.

Aus dem „Inhalt des ganzen Spieles" soviel, großentheils mit den Worten des Dichters! Sorbuisa ist mit Wustlieb, der personifizirten Barbarei, auferzogen und ihm unterthan und um seinethalb erfährt sie Schmach und Verachtung. Cimbrina, die Markgräfin Anna Dorothea, und Prussiarchus, der Markgraf Albrecht I. als die Stifter der Universität sollen ihr Hülfe bringen. Es wird ein Rath gehalten und Pollentius meinet, Wustlieb könne nicht besser vertrieben werden, als wenn Apollo mit den neun Musen eingeführt würde. Dem schenkt der Herrscher Beifall und folget seinem Rath. Sabnius, ein stattlicher Poet, wird erkohren, Apollo mit den Musen herzubringen; die kommen mit einer schönen und anmuthigen Musik hereingezogen, darüber Sorbuisa und Prussiarchus sich herzlich erfreuen. Wustlieb erkennt sein gegenwärtiges Elend und erkennt, man wäre seiner überdrüßig. Da machet er sich an den Wurskaitis, den preußischen Götzenpriester, und gewinnt ihn durch eine Bocksheiligung. Auch dieser sieht ein, daß es bald um ihn geschehn seyn dürfte. Er verändert durch Zauberei Wustliebens Gestalt und macht es, daß sein Schützling in der Person des Sabnius unter die Gelahrten kömmt und allerhand Zank, Uneinigkeit und Zwist stiftet. Es geht so weit, daß

nung unter dem Titel: Simon Dachen Poetische Werke. Bestehend in Heroischen Gedichten. Königsberg bei Hch. Boyen 1696." Derselbe Druck mit einem andern Titelblatt ohne Jahrzahl.

*) Acta Bor. II. S. 944. Wie häufig wird auch hier der Musiker Henricus Alberti genannt. In der Widmung des sechsten Theils seiner Arien vom J. 1652 bedauert er, nicht die zweimal aufgeführte Komödienmusik (zur Sorbuisa) herausgeben zu können, da es ihm dazu am Besten fehle.

Apoll sammt den Musen sich abwenden, Prussiarchus seinen Verdruß und Widerwillen nicht verbergen kann, Sorbuisa kläglich thut und verzagt. Als alles in der höchsten Gefahr schwebt, trifft es sich, daß Sabinius auf sein betrügliches Ebenbild unter drei Theologen stößt. Da wird der Verrath entdeckt und Wustlieb entlarvt. Zusammen mit Wurkaitis räumt er das Land unter häßlichem Geschrei. Die Einigkeit kehrt zurück und Apoll sammt den Musen nehmen den Helicon am Pregelstrom ein.

So blüh hindann nach Wunsch und Lust
Die höchste Weisheit aller Erden,
Daß die Cyclopen-Art und Wust
Hier ewig nicht gefunden werden. — —

Die Jugend seh ich als ein Heer,
Getrieben durch der Zeit Beschwer,
Nach Königsberg in Preußen ziehen,
Indem, daß Deutschland untergeht
Im Brand und seinem Blute steht,
Wird Fried' und Kunst in Preußen blühen.

Den Beschluß der Vorstellung bildeten Schäferspiele mit Gesang und einem üblichen Echogespräch*):

Ein Freund von Simon Dach der Schlesier Christoph Caldenbach, der eine Zeitlang als Prorector bei der altstädtschen Schule wirkte und in Tübingen als Professor der Dichtkunst 1698 starb, schrieb 1635 zum Gregoriusfest: „Herkules am Wege der Tugend und Wollust" und später ein Trauerspiel „Babilonienschaft oder Tragödie aus Daniel III"**).

Als einen Nachahmer Simon Dach's gab sich Michael Albinus (Weiß), Pfarrer an der St. Katharinenkirche in Danzig zu erkennen, als er durch den Maler und Schauspielunternehmer Andreas Gärtner in seiner Vaterstadt ein allegorisch pa-

*) Dem Prussiarchus sind beigefügt: Lieder der ersten Pastorellen von der verliebten Dianen, welche zum Beschluß des königsbergschen Jubeljahres von etlichen Studiosis daselbst präsentiret werden, von Hch. Albert componirt.

**) „Baczko, Gesch. der Dichtkunst in Pr. in „Beitr. zur Kunde Preußens" VI. S. 156. Das Trauerspiel ist gedruckt zu Königsberg 1646.

:riotiſches Schauſpiel aufführen ließ. Als wären damals ſchon die Maſchinen der Hamburger Oper im Gange geweſen, überraſchen hier endloſe Verwandlungen und impoſante Schauſtellungen*). Es hat ſich uns nicht das Stück erhalten, welches improviſirt wurde, ſondern nur eine „Nachricht des Danziger Schauſpiels von der Königin im Liebenthal.“ Es wurde wahrſcheinlich 1650 zum Beſten der Armen (vielleicht als erſtes Beiſpiel der Art) aufgeführt**).

Während die Noth und die Kriegsmühſeligkeiten ſonſt die Einſtellung des Schauſpiels zur Folge hatten, waren ſie 1650 in Danzig Grund, es zu veranſtalten. Um der überhand nehmenden Armuth zu begegnen, kam man auf den Gedanken durch Aufführung „erbaulicher chriſtlicher Comödien“ Mittel zu beſchaffen***). In dem Stück ſind die Namen der großen Zahl Spielender, unter denen als Ritter das Wort Gottes und der Glaube erſcheinen, ſo gewählt, daß man ſie leicht als die Repräſentanten der Frömmigkeit, Dankbarkeit, Barmherzigkeit u. ſ. w. erkennt. Von Handlung erfährt man eben nichts mehr, als daß dem Titel nach das Ganze in „vier Handlungen“ zerfällt und jede „in fünf Aufzüge.“ Aufzug bezeichnet nämlich die Eröffnung des ſpäter zu beſchreibenden innern Schauplatzes, der ein Theater im Theater bildete. Schon in der muſikaliſchen Introduction fehlt es nicht an „Augenbeluſtigungen.“

Auf, auf! des Herren Zier aus Kräften zu erheben.
O großer Gott von dir iſt unſer ganzes Leben.
Der Herr hält die Gedanken
In ihren rechten Schranken,

*) Auch Gryphius verlangte in der Art viel von der Kunſt des Theatermeiſters. In dem 1653 dargeſtellten Feſtſpiel Majuma werden Zephyr, Chloris und Maja in Kaiſerkronen und Mars in einen Adler verwandelt.

**) Michaels Weißen Kurtzgefaßte Nachricht des Dantziger Schauſpiels von der Königin in Liebenthal, etc. So auff Vergünſtigung E. Hochw. Rahts vorſtellen wird Andreas Gärtner. — Im Vorbericht heißt es: „Chriſtlicher Leſer, weil allhier nutzliche Schauſpiele zu halten angeſehn und beobachtet werden mag als ein Mittel, dadurch zu beſſerer Unterhaltung der Dürftigen etwas Merkliches herfließen könne, ſo iſt man auch auf ſolche Gedanken gerathen, von eben dieſer Sache, betreffende die Lieb und Barmherzigkeit gegen die Armen, etwas vor zubringen.“

***) Löſchin Geſch. Danzigs I. S. 358.

Durch ihn wird das erhöht, so unter'n Füßen lieget,
Durch seine Kraft vergeht, was prächtig vor gesieget.

„Hier öffnet sich der Schauplatz mit dem Danzger Wappen und ein Engel in den Wolken sitzender" u. s. w. Hierauf werden im ersten Aufzug „Alle vorbenannte Personen mit eröffnetem Schauplatz ordentlich gezeiget und einer izlichen Beschaffenheit vom Ritter Gottlieb mit mehrerem erklärt." Da es an einem Comödienzettel fehlte, so war es wahrscheinlich Gärtner, der das Publikum mit dem Personal und mit der Rolle der Einzelnen vorerst bekannt machte.

Die Königin von Liebenthal wählt ihre Wohnung unter Fischerleuten, sie bestimmt diese, Schifffahrt zu treiben und begründet dadurch den Bau Danzigs. Das Glück der Stadt wird durch Seeräuber vielfach gekränkt, die aber Gottlieb „der Fromme" glücklich bekämpft. „Worinnen gedeutet wird auf der Menschen geistlich Elend und ihre Erlösung." Der Schutz der Stadt wird durch eine königliche Ehrensäule, neben der Gerechtigkeit und Friede stehn, gesichert. Da Klagen über allerlei Elend erschallen, die Leute zu verhungern und verdürsten glauben, sieht man dankgerührt Gottes Gnade in einem plötzlich entstehenden Springbrunnen. Das Wort Gottes oder der Ritter vom Feuer entreißt die aufsätzige Stadt aus der Gewalt der Unholdin oder Unbarmherzigkeit. Es wird ein Nachtliedlein gehört, bis die Morgenröthe und Sonne aufgeht, nach dem Spruch Jes. 58, 7. „Brich dem Hungrigen dein Brot, alsdann wird dein Licht hervorbrechen wie die Morgenröthe." Da bestimmt die Königin im Liebenthal, daß zur Besiegung aller Noth sich die Menschen mit den Tugenden vermählen, und sie bewirkt in Betreff der Krone, so heißt die Stadt Danzig, daß die Hofleute einen solchen Heirathsbund eingehn. Die Beständigkeit erhält die Krone und der verlorne Sohn Friedlieb kehrt heim. Die verschloßnen Herzen, wenn sie nicht hier Strafe erleiden, werden auf die jenseitige Pein in den Flammen verwiesen. Der Verfasser, als er das Stück in Schick gebracht, sagt: „Gott lasse alles wohl gelingen!"

Die Schulkomödien, die in Königsberg mit dem größten, in Danzig mit dem geringsten Eifer betrieben wurden, die in Elbing am längsten sich in Ansehn erhielten und auch in andern Städten

Nachahmung fanden, sollen hier nur in soweit zur Sprache gebracht werden, als sie einen veränderten Charakter darthun.

Seitdem in Danzig 1639 es den Geistlichen freigestellt war, denjenigen, welche sich nicht zur Kirche gehalten, alle Leichen-Cäremonien zu versagen und dieses Recht von ihnen in Anwendung gebracht war, so fand der Professor Raue eine Aufforderung, in einer veranstalteten Schulkomödie gegen die Anmaaßungen der Geistlichkeit anzukämpfen *). Er ließ 1648 auf dem grünen Thor von zwanzig Alumnen ein drama comico-oratorium super fatis Aeneae et Laviniae aufführen. Hier trat ein Augur auf, der mit grellen Farben als geldgierig und herrschsüchtig und so treffend geschildert war, daß die Geistlichen sich persönlich beleidigt sahen und mit dem Verfasser einen weitläuftigen Streit begannen *).

Auch Johann Zimmermann aus Thüringen, scheint als Rector in Tilse es mit der Geistlichkeit in ähnlicher Weise verdorben zu haben, obgleich er später ihr angehörte. Er gab 1670 einen actum comicum und zog sich dadurch eine Untersuchung von Seiten des samländischen Consistoriums zu. Er fand sich bewogen, sein Amt niederzulegen **).

Angriffe von der Schulbühne herab waren wahrscheinlich schon früher auf den Episcopalstolz und die Maaßregelungen der Zionswächter laut geworden. Als Erwiederung haben wir ein Gegenstück anzusehn. „Speculum mundi eine feine Comedia, (in Versen) darin abgebildet, wie übel an etlichen Orten getrewe Prediger verhalten werden und wie sie von den Widersachern bisweilen heftig verfolget werden. Nützlich zu lesen und im Agiren beweglich." Das Stück, von Barth. Ringwaldt aus Frankfurt a. d. O. erfunden, wurde von dessen Sohn, einem kgl. polnischen Secretär, der in Königsberg starb, daselbst von Neuem 1645 zum Druck befördert.

*) Löschin, Gesch Danzigs. I. S. 375. Hirsch, Gesch des academ. Gymnasiums in Danzig. S. 51.

**) Thiel, Beschreibung der Stadt Tilse S. 156. Aergernisse der Art mögen schon früher vorgekommen seyn. Der Erzpriester Flottwell in Tilsit zog sich 1654 eine Rüge zu, da er eigenmächtig die Schulkomödien aufzuheben eine Bestimmung getroffen hatte.

Auch die Politik ward auf das Schultheater gebracht und die Zeitintereſſen hineingezogen, um es anziehend zu machen. Der Rector Peter Zimmermann ſtellte auf dem Rathhauſe in Thorn am 23. Aug. 1650 eine Tragödie von der Enthauptung Karl Stuarts dar, nachdem er am Tage vorher eine Komödie „vom gegenwärtigen Zuſtand Deutſchlands" veranſtaltet hatte und, wie wir in der Thornſchen Chronik leſen, „mit gutem Vergnügen der Zuſchauer" *), bis endlich eine Schulkomödie Vorſpiel der weltbekannten Thornſchen Tragödie wurde und mit einer Reihe von Enthauptungen endigte.

An den früher in dramatiſchen Satiren beregten Streit zwiſchen Proteſtantismus und Katholicismus wird man auch wohl noch in mancher Schulkomödie in Thorn, wenn auch verſteckt, erinnert ſeyn. Eine ſolche fand hier regelmäßig am Charfreitag ſtatt, um dadurch die Jugend am Beſuch der katholiſchen Kirchen, in denen das Grab Chriſti aufgebaut war, zu verhindern, unter dem Vorgeben, dadurch etwaigen Unordnungen zu begegnen. Wir wiſſen, daß auch Katholiken lieber der Schulkomödie am Abend des Charfreitages beiwohnten, als dem Kirchendienſt. Die Jeſuiten meinten, es geſchehe eben, damit dieſer durch den actus dramaticus leide. Er daure bis 10 Uhr und wenn die Herrſchaften ſo ſpät nach Hauſe kämen, ſo könnte ihr katholiſches Geſinde nicht mehr ſeine Andacht an den heiligen Gräbern halten **).

*) Zernecke Thornſche Chronik S. 271.

**) Erl. Pr. II. 791. 795.

Es möge hier das Andenken an einige Schulkomödien erhalten werden, die ſich von der großen Maſſe unterſcheiden und meiſt eine provinzielle Gedächtnißfeier betreffen

Am 22. und 23 Nov. 1695 wurde in Königsberg im altſtädt. Junkergarten zum Andenken der vor 100 J. erbauten Schule „der verſtellte und erkannte Joſeph" gegeben und beim Prolog in einem Transparent in zwei getheilten Feldern die Namen derjenigen gezeigt, welche 1595 und 1695 den altſtädt. Magiſtrat gebildet. Erl. Pr. II. S. 479.

In demſelben Jahr ward „Die triumphirende Gottesfurcht oder der mit dem Siegeszeichen des Kreuzes überwindende Kaiſer Conſtantinus unter Anführung Chriſtoph Gottſched, Conrectors, in der Löbnichtſchen Pfarrſchule auf einer Schaubühne vorgeſtellt." Gottſched, der Sohn, der das in 4to erſchienene Stück lieber einen Entwurf zu einem Schauſpiel, als ein Schauſpiel nennen will, er-

Auch die dramatiſchen Schäfergedichte, die eine namhafte Klaſſe unter den Theaterſtücken dieſer Zeit bilden, konnten zu

wähnt nicht, daß daſſelbe auf dem Landhofmeiſterſaale gegeben ſey, wie v. Baczko berichtet. Stand damit etwa der Umſtand in Verbindung, daß am 9. Mai d. J. der Blitz in die nahe gelegene Löbenichtſche Kirche ſchlug? Freilich wurde nur der Thurm mit den Glocken und dem Orgelwerk verſehrt und zwar „als eben in der Schule eine Comödie geſpielt ward.“ Vermuthlich iſt ſie nicht zu Ende geſpielt und darum wiederholt. Gottſched I. S. 238. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160. Erl. Pr. IV. S. 10.

Das Jubelfeſt der Reformationsfeier 1717 wurde in der Domkirche in Königsberg durch ein Feſtſpiel (ein Jahr darauf erſchien das Verbot der Schulkomödien) gefeiert. Der Conrector Alberius Columbus führte auf: „die gefährliche Schifffahrt und die hierauf erfolgte glückliche Anländung Aeneae als ein Bild des vor der Reformation höchſt verderbten, nach derſelben aber glückſeligen Zuſtandes der Kirche.“— Columbus vergißt nicht anzuführen, daß er aus der Erfahrung ſchreiben könne „wie höchſt beglerig ſich die Knaben ohne Abbruch der lectionum in dieſer theatraliſchen Vorſtellung geübet haben.“ Er rühmt des Rathes Bereitwilligkeit, „die Unkoſten, ſo zu Erbauung des theatri“ angewendet worden, darzureichen. — Nach einem Prolog, in dem an den Schönheitsſtreit der Göttinnen erinnert wird, bringt Merkur der Juno einen Brief mit der Kunde, daß das Schiff des Aeneas, dem die Göttermutter grollt, ſich in der Nähe Italiens befinde. Momus erſcheint und bedeutet ſie, daß auf Zeitungen nichts zu geben. Er ſcherzt drauf über die Blindheit der Heiden in Erwählung von Göttern, fügt aber hinzu, daß das Papſtthum in der Ernennung der Heiligen nicht glücklicher geweſen. Die zweite Szene zeigt die Höhle des Aeolus. Juno bringt in ihm, die Winde frei zu geben, und er gehorcht, da ſie ihm als ihrem Abgott ſchmeichelt. Momus gedenkt dabei der päpſtlichen Canoniſationen, indem auch hier ein Heiliger den andern macht. See und Schiffbruch wird darauf dem Auge vorgeführt. Momus vergleicht die gefährliche Schifffahrt des Aeneas mit ehemaligen Mißſtänden der Kirche. In der zweiten Handlung d. i. Akt, ſehen wir, wie die Trojaner das glücklich erreichte Ufer erſteigen. Sie erlegen von einer Hirſchheerde ſieben Stück. Momus nimmt Gelegenheit über das Faſten der Römiſchen ſeine Meinung auszuſprechen. — Der Epilog dankt für geneigte Audience und bittet um Geduld zur Anhörung eines Nachſpiels. Ein Verzeichniß zählt die Namen der agirenden Knaben auf; unter ihnen finden ſich die Königsberger Georg Chriſtoph Caſſenburg, Karl Andr. Chriſtiani und Cöl. Chriſtian Flottwell.

Einen wahrhaften Actus Passionis führte in Thorn am Stillfreitag 1719 der Prof. Joh Arnd auf. Der Titel war De impia pietate Caiphae et consiliis contra Jesum. Zu den Zuhörern gehörte ein Polniſcher Offizier, der die im Stück vorkommenden Aeußerungen gegen den Pontifex maximus nicht auf den jüdiſchen Hohenprieſter, ſondern auf den Papſt in Rom bezog und bei dem Jeſuiten-Collegium Anzeige machte. Dieſes verlangte, daß der Verfaſſer we-

Unwillen reizen und bisweilen die Verſammelten zum Einſpruch durch lautes Lärmen veranlaſſen.

Indem man bald den Cyclops des Euripides bald das Hohelied Salamonis für Schäferſpiele erklärte, ſetzte man ihre Entſtehung in eine frühe Zeit. Ginguené nennt das Hohelied eine dramatiſche Hochzeitsfeier, deren Acteure Schäfer ſind. Wenn man die Form der Ekloge lange zu Gedichten aller Art wählte, es feierte der Profeſſor Lindner noch im J. 1772 den Geburtstag Friedrichs II. durch ein poetiſches „Hirtengeſpräch," ſo waren es doch vornämlich Hochzeitsfeſte, die in Bildern der ſchuldloſen Hirtenwelt ſich abſpiegeln ſollten.

Georg Neumark aus Mühlhauſen in Thüringen, der Rechte Befliſſener und, wie er ſich ſelber nennt, der muſikaliſchen Poeterei Liebhaber, Dichter des Kirchenliedes „Wer nur den lieben Gott läßt walten" ließ 1649 bei der Vermählung eines Achatius v. Borke mit Euphroſine von Schlieben ein Schäferſpiel mit Arien drucken „Der hochbetrübte und verliebte Hirte Myrtillus wegen ſeiner edlen und holdſeligen Schäferin Enphroſillen."

gen der abſcheulichen Blasphemie ſofort feſtgeſetzt werde. Der Bürgermeiſter Rößner, der dem Schauſpiel beigewohnt, erklärte dagegen, „daß nicht ein Wort, nicht eine Miene, noch ſonſt etwas den Römiſchen Papſt Angehendes" vorgekommen und daß das Programm von ihm und dem Rector des Gymnaſiums cenſirt ſey. Er zeigte dem Prof. Arnd ſeinen entblößten Hals mit der Verſicherung, lieber denſelben hinzugeben als zu geſtatten, daß dem Verfaſſer oder dem Gymnaſium Leides geſchehe. Der Prozeß, der Anfangs in Warſchau geführt werden ſollte, wurde eingeleitet. Man dehnte die Anklage bis auf den Buchdrucker aus. Das Programm würde von Henkershand verbrannt worden ſeyn, wenn nicht auf dem Titel ein Crucifix geſtanden. Um den Streit in Ruhe zu beendigen, beging Rößner die Unvorſichtigkeit, den heftigſten Ankläger, den Jeſuiten Marezevski mit 100 Thlr. zu beſtechen und beſtimmte auf deſſen Anrathen den Profeſſor, ſeine Vertheidigung in der Art zu mildern, daß ſie ein demüthiges Anſehn erhielt. Der Profeſſor hielt ſich in Thorn nicht für ſicher und ging über Danzig nach Königsberg. Die Citationen nahmen ihren Fortgang. Die Entſcheidung gab 1724 eine Schlägerei bei einer Prozeſſion und ein daraus erwachſender Tumult. Mit neun Bürgern ward der 63jährige Rösner 1725 hingerichtet. Erl. Pr. II. S. 791 fgg.

Im J. 1737 zur Erinnerung an die fünfhundertjährige Gründung Elbings veranſtaltete der Rector Georg Dan. Seyler daſelbſt einen Lob- und Dank-Actus. In dem hiſtoriſchen Drama muntert „Landmeiſter Hermann von Balke ſeine Gefährten zur Erbauung der Stadt Elbing auf und beſucht die Höhle der Wahrſagerin Poggia, welche ihm der Stadt künftiges Schickſal prophezeit."

Jacob Reich, seit 1667 Professor der Beredtsamkeit in Königsberg, folgte dem Beispiel Simon Dach's in so genannten heroischen Gedichten.

Wie dieser führte auch er auf dem Moskowitersaal mit Studenten ein Festspiel auf und auch er feierte den Landesherrn, den großen Kurfürsten. Das „nachdenkliche Lustspiel von dem deutschen und unüberwindlichen Nestor" wurde, da es an Friedrich Wilhelms Geburtstage 1683 nicht zu Ende gespielt werden konnte, noch einmal wiederholt. Die Werthlosigkeit und die unpassenden Beziehungen mogten in gleichem Maaß die Schuld tragen, daß die erste Aufführung durch Pochen unterbrochen wurde *). Ein geharnischter Prolog eröffnete die zweite Vorstellung und erklärt die mißbilligende Stimme als die des Neides. Die Spielenden versprachen Alles auf das Beste ändern und ergänzen zu wollen, nicht anders als Künstler gern Fehler verbessern, wenn sie ihre Werkstücke den Augen und dem Urtheil der Vernünftigen vorweisen. Der Dummheit aber wollen sie Trotz bieten.

> „Du unsinnige Dummheit, nicht uns hast du beleidigen können, sondern die Vernünftigen überführen dich, daß du in solchem unverantwortlichen Verfahren der Hoheit unseres großen, unüberwindlichen Friedrichs zu nahe getreten. Ihr von Gram blasse Neider, wir lachen über euer Wesen nicht anders als der helle Mond über das Anbellen der großen Schäferhunde."

Eine besondere Fertigkeit, wenn auch nicht Geschicklichkeit, entwickelte Reich in Erfindung schäferlicher Festgedichte, die auf Hochzeiten bei gräflichen Herrschaften und Bürgersleuten aufgeführt wurden. So zu der des Kammerherrn Grafen v. Dönhoff mit Anna Beata v. Goldstein ein Schäferspiel, das 1663 gedruckt auf zwölf Bogen in Fol. erschien *). Von den italieni-

*) Das Stück in ungebundener Sprache beträgt im Druck 16½ Bogen. Die Namen der 45 darstellenden Personen sind genannt.

**) Beiträge z K. Pr. VI S. 157. v. Baczko nennt den Verf. nicht hier und nicht in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift: „Das preußische Tempe," wo in Bd. I. S 703 ein kurzer Aufsatz: „Versuch einer preußischen Theater-Geschichte" enthalten ist. Auf die Vermählung des Oberburggrafen Ahasverus v. Lehnsdorf und einer Gräfin von Dönhoff dichtete Reich das Lustspiel: „Die keusche und durch viele Gefahr durchdringende Liebe."

ſchen Muſtern iſt hier keine Spur mehr zu entdecken. Die Anmuth und die Reinheit iſt verſchwunden und die Schäfernamen ſcheinen nur gewählt, damit die unbeſchönigten Rohheiten um ſo greller ſich ausnehmen. Von dem bockfüßigen Satyr wird der bräutlichen Verſchämtheit ein Schnippchen geſchlagen. In dem Hochzeitsgedicht iſt vieles ganz puppenſpielartig angelegt. Thyrſis gebietet den Bächen und Winden Schweigen, damit ſeine Chryſille nicht erwache und betrachtet die ſchöne Schläferin mit verhaltenem Odem, weckt ſie aber, um eine Fliege von ihrem Geſicht zu verſcheuchen, mit einer Maulſchelle. Eine andere Nymphe zeigt ſich ſchwierig, als ſie wegen der mit Faunen getriebenen „Unzucht" die Feuerprobe beſtehn ſoll. Der Flußgott Angerapp beträuft Gedeihen ſpendend einen Hirten, der in einen hohlen Baumſtamm geſunken zum Baum geworden iſt. — Das ungehobeltſte der Stücke des Magiſters Reich war 1686 für eine Landhochzeit beſtimmt: „Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch in einen Fortunato verkehret worden." Wahrſcheinlich hatte der Bräutigam, ein Kaufmann in Tilſit, vergeblich bei der Jungfer Braut angeklopft, ehe ſie ihn erhörte. Das Schäferſtück, das man gleichfalls des Druckes für werth erachtete, iſt eine Vermählung des Ungeſchmacks mit der Gemeinheit und um ſo merkwürdiger ſind die weitläuftigen Zurüſtungen, die die Aufführung erforderte; eine Wieſe mit Lämmern, ein Teich mit badenden Nymphen, ein Wald, in dem Diana und ihr Gefolge jagt, verlangte ſo genannte Maſchinen, wie ſie der Theatermeiſter zu Opern zu erfinden hatte *).

Schäferſpiele beſitzen wir vom fruchtbaren Michael Kongehl **), der ſich die bunt überladene Sprache eines Hoffmannswaldau und Lohenſtein zum Vorbild erwählt zu haben ſcheint, ohne in der Geiſtreichigkeit des Vortrags folgen zu können. In Kreuzburg 1646 geboren, wurde er in Königsberg erzogen. Er ſtudirte daſelbſt und beſuchte alsdann mehrere Univerſitäten Deutſchlands. Ueberall wußte er durch ſeine Poeſie ſich Eingang und freundliche Aufnahme zu verſchaffen. In Weimar wurde er 1671 mit dem poetiſchen Lorberkranz von Georg Neumark gekrönt

*) Vgl. die Beilage der zweiten Abtheilung. Die einzeln gedruckten Stücke ſind vereinigt in Reich's „Geiſt- und Weltlichen Reden." Königsberg 1691.

**) Ueber ihn Pr Provinzial-Blätter 1832. Bd. VII S. 327.

und in Nürnberg 1672 von Sigismund v. Birken in die Pegnitzer Blumengenossenschaft aufgenommen. Er erhielt zum Zeichen die Passionsblume oder Kreuzwurz nebst dem Beinamen Prutenio. Nach Königsberg zurückgekehrt, diente er seiner Vaterstadt in verschiedenen Aemtern und schwang sich vom Kurfürstlichen Secretarius 1710 zum Bürgermeister im Kneiphof empor. Er starb in demselben Jahre.

Da am 28. Nov. 1674 in Königsberg der Kurprinz Karl Aemilius starb, schrieb Kongehl, der sich damals in Berlin befand, ein „geschichtmäßiges Hirtengedicht" *). In ihm treten Prutenio selbst und Surbosia redend auf. Ein Echogespräch, wie es Kongehl auch in einem andern Stück anbrachte, stimmt Sorbosiens Schmerz in tröstliche Wehmuth um, als sie fragt, warum der Edle dahin welken mußte.

Und warum der? Laß doch den Hall erschallen,
Bekenn es frei, hat er dir dann gefallen?
Allen.

Der Deutschen Mars liegt jetzt mit Macht zu Feld.
Sag, wo du weißt, wer doch das Feld erhält?
Der Held.

Ach Himmel hilf! Ach laß dein Gnaden-Wille
Bald seyn erfüllt und uns in Hoffnung stille.
Stille.

Vor dem Kurfürsten wurde von ihm das Lustspiel: „Der verkehrte und wiederbekehrte Prinz Tugendhold" von den Schülern der Domschule in Königsberg 1691 gegeben. Unter einer Masse der verschiedenartigsten Personen, zum Theil allegorischen, finden wir neben Königen, Prinzessinnen u. s. w., Arlequin, Pickelhäring und einen Hochzeitbitter, welcher letztere in vielen

*) Gedruckt Nürnberg 1676. Kongehl versprach 1683 eine „neuausgezierte Surbosia" Plümicke S. 53. Früher erschien von ihm: „Beglückwünschter Doppelsieg des allerdurchlauchtigsten römischen Kaisers wider den überwundenen König in Frankreich.— In einem Hirtenspiele 1675. — Damit politische Beziehungen ihm nicht unangenehme Deutungen zuzögen, schrieb er auf den Titel seines allegorischen, im selben Jahre erschienenen Gedichts: „Die Himmelsstürmer" unverfänglich auf den gegenwärtigen Kriegszustand gerichtet.

Scherzſpielen eine beluſtigende Szene durchführt. Der Prinz Tugendhold empfängt am Ende einen Lorberkranz und ſich deſſen für unwürdig erkennend, überreicht er ihn in tiefſter Devotion dem höchſten aller Zuſchauer. Das Stück iſt eine Haupt- und Staatsaction in verjüngtem Maaßſtab *).

Kongehl's Miſchſpiele, ſo nannte er die von ihm beliebten Tragicomödien, ſind merkwürdig, weil wir den Inhalt von zweien in zwei Tragödien Shakſpears wiederfinden.

Im J. 1695 widmete er „die unvergleichlich ſchöne Prinzeſſin Andromeda in einem Miſchſpiel (Tragico Comoedia) dem Kurfürſten Friedrich III. Der Verfaſſer legte es auf einen Vergleich deſſelben mit Perſeus an. Der Name Miſchſpiel rechtfertigt ſich vollkommen, denn abwechſelnd laſſen ſich bald die mythologiſchen Perſonen vernehmen, bald Skaramuz mit fünf Mägden. Kongehl giebt ſein Stück als Bearbeitung eines fremden, vor 20 Jahren erſchienenen. Leider verräth er nicht, auf welche Weiſe er zum Stoff der beiden andern Miſchſpiele der „Innocentia" und „Phönicia" gekommen ſey. Er ſchrieb beide nach 1682 **). In beiden ſcheint das Auftreten dämoniſcher Weſen der Tiſiphone, der Eris, einer Zauberin und der hölliſchen Dienerſchaft ſeine eigne Erfindung zu ſeyn.

Die Fabel von Imogen, Poſthumus und Jachimo in Shakſpears „Cymbeline" ſtimmt mit der „Der unſchuldig beſchuldigten Innocentien Unſchuld. Eine nachdenkliche Genueſiſche Geſchichte in einem Miſchſpiel" überein. Die Verwandtſchaft rührt aber wohl daher, daß eine Erzählung, die wir in Boccazens Decamerone finden, den Schauſpielen zu Grunde liegt. Hans Sachs und Ayrer entlehnen oft daraus. Die Verwandtſchaft iſt um ſo geringer, als weder Shakſpear, noch Kongehl unmittelbar aus der Quelle ſchöpften. Letzterer arbeitete vielleicht nach einem Stück aus dem 16. Jahrhundert nämlich: „Eine ſchöne Hiſtoria von einem frommen Kaufmann zu Padua, wel-

*) Beiträge z. K. Pr. VI. S. 160.

**) Da die Jahrzahl fehlt, ſo ſetzt Gottſched beide in das Jahr 1680, aber mit Unrecht, denn Kongehl nennt ſich Churf. Br. Secretarius, und ſo konnte er ſich erſt 1682 nennen. Eine Iphigenia, die er geſchrieben haben ſoll, iſt wohl aus Mißverſtand aus der Innocentia gemacht.

cher zu Mantua im Beiseyn anderer Kaufleut wegen seines lieben Weibes Ehr und Frömmigkeit, sein Hab und Gut verwettet, solches ihm aber ein leichtfertiger Sykophant abgewann. Durch Zach. Liebhold von Solbergk. Breslau 1596 *)."

Dagegen ist der Uebergang von Shakspears „Viel Lärm um Nichts" auf die „Phönicia" nicht in Abrede zu stellen, wenn auch hier keineswegs unmittelbar. Durch die engischen Comödianten lernte Jacob Ayrer jenes Schauspiel **) kennen und bearbeitete es in Hans Sachsischen Reimversen. So finden wir es in Ayrer's Opus theatricum vom Jahre 1618. Die Zwischenglieder zwischen diesem und dem Kongehlschen Mischspiel mögten schwer zu ermitteln seyn. Das Verhältniß, in dem die drei Verfasser stehn, wird man ungefähr aus der folgenden Nebeneinanderstellung der entsprechenden Stellen ersehn.

Shakspear, Uebersetzung von Kaufmann. Bd. III.

Viel Lärmen um Nichts.

Borachio zu Don Pedro.

S. 412. In der Nacht betauschten sie (die Wächter) mich, als ich diesem hier gestand, wie euer Bruder mich angestiftet, Fräulein Hero zu verleumden; wie ihr in den Garten geführt wurdet und zusaht, wie ich Margarethen, die Heros Kleider trug, einen Liebesantrag machte; wie ihr Hero beschimpftet, als ihr sie heirathen solltet.

Claudio verstößt am Traualtar die Braut.

380. Hier Leonato habt ihr sie zurück;
Gebt nicht dem Freunde die verdorbne Frucht,
Sie ist nur ihrer Ehre Bild und Schein. —
Seht, wie 'ner Jungfrau gleich erröthet sie;

382. Wer war der Mann, mit dem ihr spracht die Nacht
Aus eurem Fenster zwischen zwölf und eins?
Wenn ihr' ne Jungfrau seyd, antwortet mir.

*) Gottsched I. S. 139.

**) Tieck, Deutsches Theater I. Vorrede XXII, vermuthet ein älteres, das Shakspear zu seinem Viel Lärm um Nichts benutzte.

Hero.

Ich ſprach mit keinem Mann zu dieſer Stunde.

Fällt in Ohnmacht.

Mönch.

386. — — Heißt mich einen Narren,
Traut weder meinem Leſen noch Beobachten,
Liegt ſchuldlos nicht dies holde Fräulein hier,
Vom Irrthum hart gekränkt.

Leonato.

Das kann nicht ſeyn.

Mönch.

387. Fräulein wer iſt's mit dem man euch verklagt?

Hero.

Die wiſſen es, die mich verklagt; ich nicht.
Wenn mehr ich weiß von einem Mann auf Erden,
Als jungfräuliche Sittſamkeit erlaubt,
Fehl' allen meinen Sünden Gnade.

Mönch.

388. Habt Geduld
Und hört auf meinen Rath in dieſem Fall.
Die Prinzen ließen Hero hier für todt;
Nun haltet eine Zeitlang ſie geheim,
Und macht bekannt, daß ſie geſtorben ſey.
Beobachtet der Trauer äußern Schein
Und hängt an eures Hauſes alter Gruft
Grabſchriften auf; vollziehet jeden Brauch,
Den bei Begräbniſſen die Sitte heiſcht.

Leonato.

Warum das Alles? Wozu dient es uns?

Mönch.

Wohl ausgeführt, macht es zu ihrem Beſten
Aus Vorwurf Mitleid; und das iſt ſchon viel:
389. Hört er, ſie ſey geſtorben auf ſein Wort,
So ſchleicht ſich lieblich ihres Lebens Bild
Ein in die Werkſtatt ſeiner Phantaſie,
Weit zarter rührend und am Leben reicher

Als da ſie wirklich lebte; dann er wird trauren,
(Wenn je er Lieb' in ſeinem Herzen trug)
Und wünſchen, daß er ſie nicht ſo verklagt.

Ayrer. Tieck's Deutſches Theater. Bd. I.

Spiegel weiblicher Zucht und Ehr. Comödia von der ſchönen Phönicia und Graf Tymbri von Goliſon aus Arragonien, wie es ihnen in ihrer ehelichen Lieb gangen, bis ſie ehelich zuſammen kommen.

Gerwald

beſchließt den Grafen Tymbor, Phöniciens Verlobten, zu betrügen.

S. 292. So geh' ich zu dem Grafen hin,
Phönicia aufs Höchſte verklag,
Wie daß man Unehr von ihr ſag
Mit jungen Geſellen in ihrem Garten,
Will ihn darinnen laſſen warten,
Zu Nachts wohl bei dem Moneſchein
Steigen mit eurn Knecht allein
In Weibskleidern, mit den will ich
Gar freundlichen beſprechen mich,
Als ob er Phönicia wär,
Ihn führen im Garten hin und her,
Endlichen mich in einer Ecken
Mit ihn verliern und verſtecken,
Daß uns der Graf nicht mehr kann ſehen;
So meint er, es ſei mit ihr geſchehen,
Wird ihr die Heirath wieder aufſagen.

Da die Anſtalten zur Hochzeit getroffen werden, erſcheint vor dem Brautvater ein

Adlicher.

S. 297. Es ſchicken mich her ihr Gnaden
Und künden euch die Heirath ab,
Die ich ihm neulich geworben hab,
Und läßt euch anzeigen dabei,
Eur Tochter nicht fromm von Ehren ſei,
Drumb wöll ſein Stand nicht gebühren,
Ein ſolche Dirn zur Kirchen zu führen.

Phönicia.

Wer hat das zeigt dem Grafen an,
Daß ich hätt wider Ehr gethan,
Der thut mir groß Gewalt und Unrecht.
All Ueppigkeit hab ich verſchmäht.

O Herr Gott! ich befehl mich dir.
Vor Angſt muß ich mein Geiſt aufgeben.

Sie ſinkt danieder.

Lionatus.

S. 298. Ach ſoll mein Tochter kommen um's Leben?
Dann ich weiß, daß ihr Unrecht geſchieht.

Mutter.

Ihr Kräft kommen ein wenig wieder.

Lionatus.

Auf daß es ein Weil bleib dabei,
Daß Phönicia geſtorben ſei,
So woll'n wir's in Kleidern beklagen,
Ein Todtenſarg gen Kirchen tragen,
Denſelben an ihrer Statt begraben.
Vielleicht mögt der Graf ein Reuen haben,
Was er hat an ihr begangen;
Und mögt ein beſſern Bericht empfangen,
Daß ſie die Schand nicht hab gethan.

Kongehl.

Die vom Tode erweckte Phönicia. Eine anmuthige Sicilianiſche Geſchicht.

Sycophant zum Grafen Tymbreus.

S. 24. Ein junger Edelmann,
Mein eigner Herr (denkt ob ich's wiſſen kann)
Iſt manche Nacht bei eurer Braut geweſen
Und hat darzu auch dieſe Nacht erleſen.
Gedenkt nun ſelbſt, wie ſie muß Jungfrau ſeyn?

Tymbreus.

Was ſagt ihr mir? Da ſchlag der Hagel drein!
Phönicia? Lebt die im Bublerorden?

Sycophant.

Sie ist darin schon Meisterin geworden.

Tymbreus

Ich glaub's noch nicht, bis ich es selbst erfahr.

Sycophant.

So will ich ihn noch jetzo bringen hin
An Stell und Ort, da er soll Alles sehen,
Doch ungesehn, was oft dorhin geschehen.
Wie Franz, mein Herr, sich gegen sie erzeigt
Und endlich gar zu ihr durch's Fenster steigt.

Gerondas, den als Edelmann verkleideten Neidhart *) erblickend.

S. 34. Ist der Betrug gut angegangen?

Sycophant.

Nach sein und meinem Wunsch-Verlangen.
Tymbreus ist schon kirr gemacht.

Gerondas.

Was that er denn, als Neidhart schon durch's Fenster war gekrochen?

Sycophant.

Da rief er aus: Phönicia,
Du Schand- und schnödes Lasterthier,
Ich mag, ich will, ich kann von dir
Durchaus, durchaus hinfort kein Wort mehr hören.

Phönicia zum Adelichen.

S. 37. Er sey willkomm, mein geneigter Freund
Und bedankt, daß er so bald erscheint.

Adlicher.

Diesen Doppelwunsch stellt immer ein,
Ich kann euch nun nimmer willkomm seyn.
Eure Schand und Boßheit soll jetzund
Euch und euren Eltern werden kund.
Ja ihr scheint wohl trefflich keusch zu seyn.
Stellt, verstellt euch nur so engeirein.

*) Wohl ein Abkömmling von Nithart Fuchs, den Hans Sachs an den Hof des Herzogs Friedrich von Oestreich setzt. Er ist ein zweiter Eulenspiegel und in der Stephanskirche in Wien finden wir ihn auf seinem Grabmahl als Bauernfeind dargestellt.

Phönicia.

Ich ruf Gott bei meiner Unſchuld an.

Adlicher.

Setzt nur die Schaam bei Seit. Tymbreus wird nicht lügen,
Der hat den Edelmann, pfui ſchämt euch! ſelbſt geſehn,
Daß er bei Nacht zu euch durchs Fenſter iſt geſtiegen.
Was ſagt ihr nun dazu? Sagt iſt es nicht geſchehn?

Phönicia.

Was? Edelmann? Wer? Ich?

Adlicher.

Nur ſtill und laßt euch ſagen,
Tymbreus wird hinfort nach euch nicht weiter fragen.
Er ſagt durch mich euch ab.

Phönicia.

Ich weiß von keiner Schuld,
Doch duld' ich Alles mit Geduld.
Der Himmel wird, was ich nicht kann, entdecken.
Ach Herzeleid! Ich muß mein junges Leben
In Unſchuld, ach! dem Tod' ergeben.
Ich ſterbe ſchon in meinem Sinn
Und fall' ach leider gar — —

Sie fällt für todt nieder.

Lionatus zu Phönicia.

S. 52. Sey gutes Muths mein Kind und laß dein Sorgen fahren,
Der dich vom Tod entfreit, der wird dich auch bewahren
Vor allem Schimpf der Welt.
Du ſollſt auf's Land verreiſen,
Da Mariana dir wird Muttertreu erweiſen.

Phönicia.

Ich thu, was ihr begehrt.

Lionatus.

Und daß es mehr ſtimm ein,
So ſoll Lucilia *) forthin dein Name ſeyn.

*) Auch bei Ayrer finden wir den Namen Lucilia, ihre Schweſter heißt aber bei ihm Belleflora, die dem Gerando zu Theil wird, während bei Kongehl Gerondas eine Florabella empfängt.

Mariana.

Ich habe lang gewünſcht, dies Wunder recht zu wiſſen,
Wie doch Phönicia dem Tode ſey entriſſen.

Mutter.

Sie fiel in Ohnmacht und verſtellte die Geſtalt,
Bald ward ſie roth, bald gar erblaßt, bald heiß, bald kalt,
Bis endlich blieb ſie weg. Da hörte man ein Trauren,
Da ſchien die ganze Stadt mein Unglück zu bedauren
Und ihren frühen Tod. Wir trugen ſie davon
Und waren ſchon bemüht ihr Sterbkleid anzuziegen,
Da merkt' ich, mit was Freud! ein leiſes Herzbewegen
(Sie) ſprach, doch ziemlich leiſ: Ach Gott, Gott ſey geprieſen
Vor deine Gnad und Hülf! Gedenkt, was Freud und Luſt,
Was unverhoffte Wonn' empfand nicht meine Bruſt!

Mariana.

Sie iſt dennoch, wie ich und jeder weiß, begraben.

Lionatus.

Auch deſſen ſollt ihr bald begehrten Nachricht haben.
Dieweil ſie war vor todt, nach aller Wahn, geſchätzt,
So ward ein leerer Sarg ſtatt ihrer beigeſetzt.

Kongehl verfaßte zwei Nachſpiele: „Die erzürnte und wieder beſänftigte Mutter" und „Der zwiſchen Tugend und Laſter ſtehende Hercules."

Ein anderer gekrönter Poet war Martin von Kempen *). In Königsberg 1637 geboren, ſtarb er daſelbſt 1683, vom großen Kurfürſten zu ſeinem Hiſtoriographen und vom Kaiſer in den Adelſtand erhoben. Die ſpaniſche Literatur, die auf die Geſtaltung der Haupt- und Staatsactionen entſchieden einwirkte, wird durch ihn vertreten. Er überſetzte ein Schauſpiel von Lopez de Vega unter dem Titel: „Geſchichte vom gezwungenen Prinzen Turbien in ein Freudenſpiel reimweiſe gebracht." **).

*) Ueber ſeine dichteriſchen und ſchriftſtelleriſchen Verdienſte überhaupt. Beiträge z. K. Pr. VI. S. 157.

**) Das älteſte ſpaniſche Stück in deutſcher Uebertragung erſchien Augs-

Die gelehrte Bühne (wegen ſeiner Verdienſte um die docta theatra wurde im Früheren ein Profeſſor gerühmt), wie wir die abgehandelte nennen können, erlangte nur eine geringe Verbreitung und erhöhte dieſe nicht dadurch, daß ſie zur Unterdrückung der Volksbühne mitwirkte. Die gegen die Volksluſtbarkeiten gerichteten Beſtimmungen konnten Strafe, aber nicht die Aufhebung verfügen. Nach einer Verordnung vom 28. Dez. 1685 ſollte nachdrücklich, nöthigen Falls mit ernſtlicher Strafe, gegen eine Geſellſchaft verkleideter Perſonen verfahren werden, die „Abends mit einem Stern unter dem Namen der Weiſen aus dem Morgenlande" auf den Freiheiten Königsbergs umherzöge und obſcöne und ärgerliche Dinge vorbrächte. Dennoch wurde noch in unſerem Jahrhundert zur Weihnachtszeit der Stern unter anſtößigen Geſängen umhergetragen. Gegen das Ende des 17. Jahrhunderts hielten in Danzig die Kaufgeſellen noch ihre Faſtnachtsfeier auf einem zwiſchen den Speichern errichteten Theater*), obgleich hier bei der Abneigung gegen die Schulkomödie ſich auch Stimmen gegen das Faſtnachtsſpiel erhoben haben werden. Selbſt die angedrohte Zuchthausſtrafe im J. 1739, als in Folge des Faſtnachtsjubels in Weißſchnuren, einem Gute bei Raſtenburg, ein junges Mädchen ins Feuer gerieth und verbrannte, konnte das alte Herkommen nicht auf einmal vergeſſen machen.

Die Verordnung von 1718 ſagt: „die Comödien und Actus dramatici, dadurch nur Koſten verurſacht und die Gemüther vereitelt werden, ſollen in Schulen gänzlich abgeſchaffet ſeyn", alles ward mit dem gänzlich nicht genau gehalten. — Auch die Schauſpieler von Beruf ließen ſich durch mehrfache Zurückweiſungen zur Zeit Georg Wilhelms nicht irre machen, der in dem Grade gegen, als ſein Vater für die Schauſpielkunſt war. Er ſtellte die Forderung deſſen, der auf Geheiß Johann Sigismunds engliſche Comödianten aus den Niederlanden nach Preußen gebracht hatte, in Zweifel**), er ſchien keineswegs ein Mäcen der reiſenden Künſtler zu ſeyn und dennoch leſen wir, daß 1639 engliſche Comödianten am Hof Bezahlung empfingen.

burg 1520: „Ain hüpſche Tragedia von ainem Ritter Caligtus und einer edlen Jungfrauen Melibea." Gottſched I. S. 52.

*) Löſchin Geſch. Danzigs II. S. 106.

**) Plümicke S. 35.

Das darſtellende Theater, dem gegenüber, das nur für Leſer berechnet geweſen zu ſeyn ſcheint oder das nur bei hohen Feierlichkeiten Geladene um die Feſtbühne verſammelte, iſt auch ein ſchaffend erfindendes bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts. Es führt neue ſzeniſche Handlungen und Charaktere vor.

Die Schauſpielkunſt, ſolang ihre Leiſtungen nur als fortgeſetzte, großartig erweiterte Schulkomödien angeſehn ſeyn wollten, konnte ſich als Kunſt keineswegs frei herausbilden. Ihre Vorſtellungen wurden mit Recht Exercitien genannt. Die Comödianten waren ſämmtlich oder zum großen Theil Studenten. Ein Principal Kaspar Stiller um die Mitte des 17. Jahrhunderts legt einen Nachdruck darauf, daß zu ſeinen Leuten, wie man die Mitglieder der Geſellſchaft zu nennen pflegte, ein Studiosus S. S. *Theologiae*, ein L. L. Studiosus gehörten, ein andrer Kaspar v. Zimmern ſpielte etwas ſpäter mit 10 Studiosis*), Johann Velthen leitete eine Truppe, die aus ſächſiſchen Studenten beſtand; er hatte nicht nur ſelbſt ſtudirt, ſondern war Magiſter. Unter den Studirenden verläugneten nicht die Stücke ein ſtudirtes Anſehn. Wenn ſie auch extemporirt wurden, ſo war der Plan philoſophiſch ausgeklügelt und das Ganze reich an Beziehungen, aber arm an Poeſie. Die Moralitäten mit ihrem ſandſteinernen Allegorienweſen erhielten ſich ungebührlich lang. Zwei ſolche Stücke vom J. 1670 wurden noch nach 70 Jahre gegeben. Das eine iſt das Trauer- und Luſtſpiel „von der artigen Grundſuppe der Welt", in welchem dem Könige Seculo die Prinzeſſin Idolatria zugefreit werden ſoll, dem aber, da er zur Erkenntniß gekommen, die leichtfertige mißfällt und dem endlich als Braut die Prinzeſſin Eccleſia zu Theil wird. Das andere die „Duell-Tragödie" nicht etwa ein Beiſpiel eines Ehrenmordes, ſondern eine Unterſuchung „was von Ausfordern und Balgen zu halten ſey." Neben einem Adlichen, einem Studenten treten Eris und Belial auf und der Ermahnung am Schluß, das letzte Duell mit dem Teufel zu halten, folgt ein dreifaches Amen**).—Wenige Zuhörer konnten gewiß nur Vorſtellungen der Art folgen, keiner ohne Gähnen. Nach der vornehmen Tafel

*) Plümicke S. 49.

**) Gottſched 1. S 227. 228. Plümicke S. 163.

wurde nur als Deſert eine Poſſe den großen Kindern aufgetiſcht, um dieſe, die doch wohl in der Mehrzahl waren, in heiterer Stimmung zu entlaſſen. Die Principale erreichten durch Darſtellung ſolcher Hauptactionen ſo viel, daß ein Theil der Geiſtlichen ſie unterſtützte und daß der Rath als großmüthiger Beſchützer der Wiſſenſchaft die Schauſpieler zu ſich einlud, Deputationen zu ihnen ſchickte, die bewillkommten vor den Grenzen der Stadt bewirthete und die verabſchiedeten mit Geſchenken beehrte. Nur was dem Volksthümlichen verwandt iſt und den Faſtnachtsſpielen das Anziehende giebt, kann der Grund ſeyn, auf dem ſich eine Schauſpielkunſt entwickelt, die mit Poeſie Wahrheit verbindet. Die Acteure hörten auf Puppen zu ſeyn, als ſie dem dürren Scholaſticismus entſagten, der in den proteſtantiſchen Schulen und Academien wucherte. In Kloſterſchulen und katholiſchen Seminaren ward dagegen das Volksthümliche in dem Maaß genährt, als ſie das Altkirchliche mit ſeinen ſzeniſchen Aufzügen und Umzügen feſtzuhalten ſuchten. Dazu kamen die wirklich dramatiſchen Aufführungen in den Jeſuitenſchulen, wo man es auf Mannichfaltigkeit und überraſchende Verwandlungen und anziehende Unterhaltung abſah *). Nachdem die Velthenſche Truppe es lange mit den wiſſenſchaftlich gebildeten Landsleuten verſucht hatte, traf ſie eine glückliche Wahl, als ſie einen italieniſchen Harlekin gewann, der wahrſcheinlich ſchon lange in Wien die Pritſche geſchwungen hatte. Die Oeſtreicher, wie wir ſehen werden, entfeſſeln die Schauſpielkunſt von dem Pedantismus und geben ihr Reiz und Geſchmeidigkeit. Sie verfällt ins Rohe, aber ſie ſteigt poetiſch höher und des Mutterwitzes ſich nicht ſchämend treibt ſie es bunt und toll. Man bricht mit der Gelehrſamkeit und der Geiſtlichkeit, und dieſe erklärt nun dem neuen Heidenthum den Krieg und bekämpft ſeine Anhänger und Prieſter mit allen Waffen der kirchlichen Gewalt. Die Kluft zwiſchen Kirche und Theater iſt ſeitdem nicht mehr zu ſchließen.

Die deutſchen Schauſpieler waren, wie erwähnt, junge Männer von wiſſenſchaftlicher Bildung, ſie hatten oft ſtudirt und ſo viel, um nach einigen Jahren des genialen Künſtlerlebens in Ehren Aemter bei Stadt und Kirche zu bekleiden. Und dennoch

*) Namentlich in Wien. Devrient I. S. 221.

wurde ihnen nur eine kurze Zeit nach dem Verschwinden der englischen Comödianten ein Theil der Achtung gezollt, die man jenen gewährte. Das Gastrecht, dessen von Seiten der Städte zu Velthens Lebzeiten sich seine Gesellschaft zu erfreuen hatte und das noch 1692 eine andere genoß, die nach Berlin kommend von einer Deputation des Rathes und der Bürgerschaft eingeholt wurde *), wurde den Schauspielern immer mehr und mehr entzogen.

Jener Stiller berief sich bei seinem zweiten Aufenthalt in Schwerin noch 1654, daß vor sechs Jahren Pickelhäring und seine Frau bei Hof besonderer Gunst gewürdigt wären und noch Kleider und andere ihm gewordene fürstliche Liebesgaben aufweisen könnten. Geistliche interessirten sich im 17. Jahrhundert für die dramatischen Unterhaltungen, wie Johann Rist in Hamburg **) und Michael Albini in Danzig. Bald aber stellt sich eine bis zur Beschimpfung sich steigernde Mißachtung gegen die wandernden Künstler heraus, in dem Maaß, als ihre Zahl sich vergrößerte. Man berief sie nicht nur nicht, sondern sah in ihrem Kommen die Heimsuchung eines Pestübels. Anstatt sie zu beschenken, besteuerte man sie. Mißstände reihten sich an einander und der eine erzeugte den andern. Die Kunst verfällt nur zu bald gerechter Verachtung, wenn sie, anstatt durch das Edle zu fesseln und erheben, allein durch das Neue anlocken und berauschen will. Da die Gesellschaften sich oft in ihrem Interesse kreuzten, so mußte jede bedacht seyn, durch besonders Anziehendes sich gegen die Nebenbuhlerinnen zu behaupten. Das Contrastirende war geeigneter, als das Harmonische Effekt hervorzubringen. Man that sich jetzt (wohl nicht zur Zeit der englischen Comödianten) mit gymnastischen und equilibristischen Gauklern zusammen und der starke Mann mußte die schwache Heerde unterhalten, wie ehedem die Quacksalber. In einem Preußischen Edikt vom 28. Jan. 1726 werden Marktschreier, Comödianten und Gaukler als „Gesindel" in eine Klasse gesetzt. Kein Wunder folglich, daß man

*) Plümicke S. 65.

**) Er schrieb für Schauspielertruppen und zwar sich ihrem Wunsch anfügend in Prosa, weil ihn die Erfahrung gelehrt, daß es ihnen mit der Recitation von Versen nicht glückte.

ſie eine Abgabe an das Zuchthaus*) entrichten läßt, daß man ihr Theater in den Hundewinkel verweiſt. Je mehr ſie zu erlegen hatten, je eifriger mußten ſie daran denken, Gewinn zu ziehn. Nicht allein der Prinzipal, ſondern ſeine Familie, Frau und Kinder, mußten durch thätige Theilnahme an den Vorſtellungen das Brot mit verdienen helfen. Frauen und, nicht allein die Frauen der Schauſpieler, betraten jetzt die Bretter und Mädchen von zwölf Jahren wurden zu Liebhaberinnen zugeſtutzt. Das Theater erhielt dadurch ein neues Intereſſe, welches aber für das künſtleriſch Schöne oft nur eine betrügliche Schminke war. Der Frauenwürde ſchien dieſe Neuerung Anfangs durchaus zuwider zu ſtreben und erſt, nachdem ſie in Frankreich und Deutſchland Eingang gefunden, wurde ſie nicht ohne Kampf in England 1656 aufgenommen**). Vor der Mitte des 17. Jahrhunderts ſcheint man ſchon in Deutſchland Schauſpielerinnen gekannt zu haben. Der mehrfach genannte Kaspar Stiller gibt als ſolche ſeine Frau und „noch eine Frauensperſon" an und bemerkt, daß ſchon früher ein Mitglied ſeiner Geſellſchaft, „mit ſeiner Frau" in Schwerin geſpielt hätte. Durch die Frauen, die Anfangs mit einer gewiſſen Scheu in die Reihe der Spielenden gezogen, dann aber — nicht ſelten in Männertracht — in den Vordergrund geſtellt wurden, bekam das Theaterleben bei dem oft zigeunermäßigen Umherſtreichen ein zweideutiges Anſehn. Sitten- und Gottloſigkeit fand jetzt nach dem Urtheil der Geiſtlichen im Theater ihre Schule.

Ein förmlicher Verſchwörungsplan wird nun gegen die Comödianten von der proteſtantiſchen Geiſtlichkeit ausgeführt. Mit dem Heulen und Zähneklappen der Hölle dringt man in ſie und ſchreckt die Muſenjünger ein, damit ſie ihren Principalen ad maiorem Dei gloriam die Treue brechen. Wenn es nicht gelang,

*) Wie in Wien, ſo in Danzig.

**) In v. Zeſen, Beſchreibung der Stadt Amſterdam 1663, wird bei Schilderung der Schauburg geſagt, daß der Schauſpieler 20 ſeyen „mit noch drei Spielerinnen." Als Bühnenkünſtlerin in Deutſchland zeichnete ſich zuerſt die Opernſängerin Conradina, nachherige Gräfin Gruzewska aus, die 1708 von Hamburg nach Berlin als Hofſängerin berufen wurde. Die Aufnahme von Frauen in das Theaterperſonal war bei Opern nothwendig, wo die weiblichen Partien nicht wie in Italien, von Caſtraten geſungen werden konnten. Mit Knaben konnte man ſich bei der leichten Veränderlichkeit der Stimme nicht allein beheifen.

ſo wurde bei der Trauung eines Schauſpielerpaars über den Spruch: „Bleibe im Lande und nähre dich redlich" gepredigt, den Sterbenden das Abendmahl und den Geſtorbenen das chriſtliche Begräbniß verſagt.

Durch Regierungsmaaßnahmen oft des Schutzes beraubt, blieb den Verfolgten keine andere Waffe als die Satire, die ſie gegen den Pietismus richteten und ſo bei einem Theil ihrer Beurtheiler der offenkundigen Gottesverläugnung ſich ſchuldig machten. Die religiöſe Tendenzpoeſie bekam dadurch wieder neuen Spielraum. Der Hanswurſt, wie es ſcheint, ließ aber derlei ärgerliche Streitfragen außer Acht, denn ſein Trachten ging dahin, von Allen belacht zu werden.

Die Regierungen ſahen ein, nicht ohne Ueberwindung, daß das darſtellende Theater dem Volk nicht entrückt werden könnte. Das ſtrebende Jugendalter kann es nicht entbehren. So viel Verderbliches und Gefährliches man ihm auch zuſchreibt, ſo wird es weit überwogen durch die verſittlichende Kraft des Poetiſchen, welches durch die in Sprache geſetzte Handlung uns die menſchliche Seele enthüllt, als das allgemein verſtändlichſte und ewig unergründliche Thema. Das eingeborne höhere Bedürfniß, ſich über das Gewöhnliche zu erheben, findet bei denen, die ihm durch eigne Befähigung nicht zu entſprechen vermögen, im Theater, wenn es nämlich die Aufmerkſamkeit zu feſſeln vermag, die beſte Befriedigung. Wo jenes Bedürfniß übertäubt wird oder im Stillen Nahrung ſucht, ſehen wir auf der einen Seite gewöhnlich ein Verſenken in das Gemeine des Schenkenlebens, auf der andern das aus dem Verſchlingen der Romane hervorgehende Wüſte und Verdrehte. Solches trägt der Theaterbeſucher nie aus den Vorſtellungen heim. Das Oeffentliche des genoſſenen Vergnügens erzeugt eine begeiſternde Klarheit. Dies iſt die Rechtfertigung des Theaters als einer Bildungsanſtalt. In Betreff der Kunſt bedarf es keiner.

Wenn bei den Schauſpielergeſellſchaften von Seiten der Regierung ein Geſchehen-laſſen nicht in Abrede geſtellt werden konnte, ſo fragte es ſich nur, wie den zu befürchtenden Uebelſtänden vorzubeugen war. Einmal indem man ſie durch die Ertheilung von Conceſſionen anerkannte und dann, indem man ein Mittel erfand,

zu verhüten, daß die freie Kunſt nicht gar zu ſehr in das Freie ausartete.

Die Conceſſionen ertheilte man, damit ſich nicht zu viele Geſellſchaften einander den Markt verdürben. Leider war in der erſten Zeit die Ertheilung keine Begünſtigung einer Truppe, die ſich durch löbliche Leiſtungen hervorthat. Die Conceſſionen übertrug der eine Schauſpielunternehmer käuflich dem andern, häufig ohne höhere Genehmhaltung. Das ausſchließende Privilegium mußte erkauft werden und verlangte eine Abgabe von jedem Spieltage. Anfangs iſt man nur darauf bedacht, durch einen feſtgeſetzten Eintrittspreis dahin zu wirken, daß die Zuſchauer das Vergnügen nicht zu theuer bezahlen. Der Rath in Danzig läßt es einmal nicht zu, daß ſie mehr als 2, ein anderes Mal mehr als 3 Gr. ihnen abfordern. Im J. 1623 beſtimmt man 4 Groſchen, von denen einer an die Kämmerei abzutragen iſt, im J 1643 erlaubt man den Comödianten 9 Groſchen zu nehmen, doch haben ſie eine Abgabe von 500 Gulden an das Zuchthaus zu zahlen *). In Königsberg hatten die Schauſpieler zwiſchen 1655 bis 1662 jeden Tag an die Aeciſe 1 Fl. 15 Gr., 1666 2 Mark 5 Gr. **) zu erlegen und daneben einen Abtrag an die Invaliden-Kaſſe zu entrichten, 100 Fl. wenn ſie ein halbes Jahr geſpielt hatten. Der Kirche zu Liebe beſtimmte man, daß am Sonnabend und Sonntag und an allen Feſttagen nicht geſpielt werden durfte, daß die Vorſtellungen mit der Adventszeit während des ganzen Dezembers geſchloſſen werden mußten und erſt nach dem Feſt d. h. drei Könige am 10. Jan. wieder begonnen werden konnten. Bei Landestrauern ward eine längere Unterbrechung anbefohlen.

Um den Principalen ungeachtet ihres heimatloſen Treibens einen Ort als beſonders lieb erſcheinen zu laſſen, gab man ihnen auf, Bürger und Hausbeſitzer ***) in einer der von ihnen zu bereiſenden Städte zu werden. Das Beſitzthum ſollte wohl als

*) Löſchin, Geſch. Danzigs. Bd. 1. S. 388—389.

**) Dies erhellt aus den mir vorliegenden Exemplaren der Aecis-Ordnung", die jedes Jahr erſchien

***) Analog der Beſtimmung, die man in Danzig 1567 italieniſchen Spielleuten gab, als man ihnen ein Jahr zu ſpielen erlaubte mit dem Beding, während der Zeit das Bürger- und Meiſterrecht zu erlangen.

Pfand bei der oft eintretenden Zahlungsunfähigkeit dienen und vor Allem dem „Verbringen des gewonnenen Geldes im Auslande" vorbeugen.

Unter den Theater-Principalen unserer Provinz gehören ihr zwei als Eingeborene an, der Maler Gärtner in Königsberg und der Goldschmied Diedrich in Danzig. Der letztere führte fremde künstlerische Talente hieher, der erstere richtete dagegen die Aufmerksamkeit des Auslandes auf die Leistungen der Königsberger.

Nach dem englischen Comödianten Johann Spencer, der sich in unserer Provinz aufhielt, ist der erste Deutsche *), dessen Namen wir wissen, Johann Lassenius. Aus der Familie Lasinsky stammend als der Sohn eines Predigers, war er, nachdem er der Schauspielkunst entsagt, seit 1634 Prediger in Pommern und neun Jahre vor seinem Tode Prediger in Danzig an der Lazarikirche. Er gehörte zu der ältesten, deutschen Comödiantenbande, zu der Treuischen Gesellschaft Lust- und Freudenspieler, die in Berlin 1622 und 1625, das letzte Mal nur vier Tage in Berlin spielte. Aus einer Familien-Urkunde erfahren wir, daß Lassenius durch den Kurfürsten bewogen wurde, die Künstlerlaufbahn aufzugeben. Georg Wilhelm „ob er gleich seine Talente sehr bewundert, auch seine erwiesene Theater-Geschicklichkeit damals durch ein berühmtes in Holland allererst edirtes Werk über die Geschichte der Religionen aufs Großmüthigste belohnt hat, ermahnte ihn in einer länger als eine Stunde mit ihm gepflogenen höchst gnädigen Unterredung, seine jetzige Lebensart wiederum zu verlassen, wobei er ihn kräftigst auf die damaligen Zuchtruthen Gottes, sowohl durch Pest, Krieg als Hungersnoth verwies" **).

Zur Ausstaffirung der Bühne wurde schon im Anfange des 17. Jahrhunderts, wie wir es gelernt haben, die Kunst des Ma-

*) Plümicke's oft nachgeschriebene Annahme, daß der oftgenannte Junker v. Stockfisch Schauspieler gewesen, ist fraglich.

**) Plümicke S. 41. Löwe S. 13. verwechselt zuerst diesen Johann Lassenius mit seinem Sohn dem k. dänischen Hofprediger Johann Lassenius. Auf den oft wiederholten Irrthum wurde in den Prov. Bl. 1832. Bd. VII. S. 290. aufmerksam gemacht.

lers in Anſpruch genommen. Wahrſcheinlich war es Andreas Gärtner, der die Bühne zu Simon Dach's Sorbuiſa und Cleomedes aufgeſtellt. Er war Portrait- und auch Dekorationsmaler, denn er verſchmäht es nicht, 1641 eine Ehrenpforte zu malen, als Georg Wilhelm mit der Lehnsfahne ſeinen feierlichen Einzug in Königsberg hielt. Er, der wohl ſelber mimiſches Talent beſaß, verband ſich vielleicht mit jenen Jünglingen, die Dach's Feſtſpiele aufgeführt, um anderswo ein Theater aufzuſchlagen. Einer, der unter ſeiner Leitung in Königsberg ſpielte, war der nachmalige Rath und Beiſitzer des ſamländiſchen Conſiſtoriums Simon Seger. Andreas Gärtner gab Vorſtellungen in Königsberg, in Danzig und Hamburg. Wie er ein Stück des Geiſtlichen Michael Albini, ſo wird er auch Werke ſeines Beſchützers, des theologiſchen und dramatiſchen Schriftſtellers Johann Riſt zur Darſtellung gebracht haben. Von Albini's, in Danzig aufgeführter Königin im Liebenthal war oben die Rede. Im J. 1646 wurden unter Gärtner's Auſpizien in einem Gartenhaus in Königsberg etliche Actus mit allerhand Maſchinen und Muſik von Studenten dargeſtellt, darunter E. C. Homburg's „Tragi-Comödia von der verliebten Schäferin Dulcimunda" die 1643 im Druck erſchienen *). Riſt erzählt, daß Gärtner von Königsberg „mit ſeinen, gelehrten und wohlgeſchickten Studenten" nach Hamburg gekommen und eine Schaubühne eröffnet habe, mit ſo vielem Beifall, daß ihm dieſelbe in Anerkennung des Verdienſtes eine Zeitlang offen gehalten wurde, als er nach Danzig zurückging **). In einfacher Ausdrucksweiſe wird es heißen, es iſt die von ihm errichtete Bude nach ſeinem Abgange nicht abgebrochen.

Auf die Frage, welche Stücke in Danzig gegeben wurden und gefielen, können wir mehr als eine dürre Vermuthung mittheilen.

*) Herr Dr. Meckelburg theilte mir gefälligſt folgendes aus S. Seger's ungedruckter Reiſebeſchreibung mit: „den 19. Apr. 1646 präſentirten unſer etliche Studioſi sub auspiciis Andreas Gärtners in meines Herrn Garten-Luſthaus etliche actus mit allerhand machinen, alß eine ſchäferey, worin ich die Music dirigiren helfen, die „Enthanpeung Johannis und Dulcimunda, worin Ich mit von den principalſten geweſen." Gottſched I. S. 196.

**) Allgem. Theater-Lexicon. Bd. II. S 341.

Der Danziger Rathsherr Georg Schröder **) hat uns über Vorstellungen, die 1668 während des Domniks, des vielbesuchten Markts in Danzig, und im folgenden Jahr über die Szene gingen, als aufmerksamer Zuschauer in seinem Tagebuch berichtet. Die Ausführlichkeit erklärt das Wohlgefallen, das er an ihnen nahm, wenn er auch das Lob allein in die Worte faßt, daß eine „wohl anzusehen war." In dem Veranstalter der Vorstellungen mögte ich keinen aus Deutschland herüberziehenden Schauspielunternehmer, sondern Andreas Gärtner erkennen. Königsberg, woher er kam, war ganz geeignet, ihm Sinn für all die Stücke einzuflößen, die Schröder sah. Hier rang der Geschmack des gelehrten Theaters, das aus den lateinischen Schulen hervorging, mit dem praktischen, das die englischen Comödianten vorführten. Gärtner wird die Privatbühne, auf der er zuerst sich versuchte und auf der gelehrte Stücke aufgeführt zu werden pflegten, auf die öffentliche Bühne verpflanzt haben. Diese hielt sich in Deutschland von den Dichtungen der schlesischen Dramatiker fern. In Danzig wurde eine Tragödie von Caspar v. Lohenstein gegeben, die in Breslau selbst nur von Freunden des Dichters gespielt war. Daneben wird in Danzig ein Schäferspiel von Homburg dargestellt und zwar die „Dulcimunda", die Gärtner früher in Königsberg in Szene gesetzt hatte. In Danzig kömmt „eine von den Englischen Commedien" aufs Theater und daneben die vom Dr. Fausto. Nach einer freilich unverbürgten Nachricht gaben die englischen Comödianten in Preussen auch den Dr. Faust *), dessen erste dramatische Bearbeitung wir von Jacob Ayrer besitzen. Vielleicht hatte der Gegenstand ein besonderes Interesse in Königsberg, wo die im Dom in der Sacristei aufbewahrte Seelenverschreibuug, welche der Satan sich von einem Menschen ausstellen ließ und durch Gebete erschreckt wieder herausgab, vom Volk auf Dr. Faust bezogen wurde, mit dessen Seele der Satan aus der Kirche abgefahren seyn und an der Thüre Brandspuren zurückgelassen haben sollte. Der in Danzig gespielte

*) Sein Tagebuch handschriftlich in der Danziger Stadtbibliothek. Die bezüglichen Stellen theilte mir Herr Prof. T. Hirsch in eigenhändigen Abschriften mit, dem ich meinen innigsten Dank öffentlich wiederhole.

*) Elbinger Anzeiger 1827. Nr. 100.

Dr. Faustus weiſt dadurch mehr auf die in der Schule gepflegte gelehrte Bühne, als auf die Volksbühne, daß keine luſtige Perſon als ſolche vortritt, ſondern das Komiſche in Geſtalt verſchiedener Teufel erſcheint. — Wer dieſer Folgerung nicht Glauben ſchenkt, wird doch gern von einem Augenzeugen erfahren, welche Theaterſtücke das Publikum in Preußen mit Beifall aufnahm in dem Jahr, in dem Racine den Preis als der erſte Tragödiendichter gewann. Schröder ſchreibt von der Commedia von D. Fausto *).

> Zuerſt kommt Pluto herfür aus der Höllen und ruft einen Teufel nach dem andern, den Tobak-Teufel, den Huren-Teufel, auch unter andern den Klugheit-Teufel und giebt ihnen Ordre, daß ſie nach aller Möglichkeit die Leute betrügen ſollten **). Hierauf begiebt es ſich, daß D. Fauſtus mit gemeiner Wiſſenſchaft nicht befriediget

**) Vgl. „Das Puppenſpiel von Doctor Fauſt zum erſten mal in ſeiner urſprünglichen Geſtalt(?) herausgegeben. Leipzig, 1850.“ Nach der Handſchrift des Puppenſpielers Bonneſchky, der in der Herbſtmeſſe des verwichenen Jahres in Leipzig ſein Marionetten-Theater aufſchlug. Der Fauſt des Puppenſpielers Geißelbrecht aus Wien, den v. Below 1823 in 24 Exempl. drucken ließ, iſt von ſpäterer Abfaſſung. (Das älteſte Volksbuch von Dr. Fauſt iſt vom J. 1588.) „Viele Anklänge, ſagt der Herausgeber des erſtgenannten Puppenſpiels, zeigen, daß die erſte Entſtehung in die Ayrerſche Zeit zu ſetzen iſt. Einen Anhaltspunkt gewähren die in demſelben gebrauchten Eigennamen. Ferdinand, Bianca, Oreſtes ſind Namen, welche ziemlich beſtimmt auf die Engliſchen Comödien hindeuten, welche in Deutſchland bekannt geworden ſind; dieſelben hatten vielfach aus der Quelle der italieniſchen Novellen geſchöpft.“ Der Herausgeber verſichert bis auf die Orthographie dem in alter Kanzleiſchrift geſchriebenen Souffleurbuch gefolgt zu ſeyn. Um ſo auffallender iſt es, auf Stellen zu ſtoßen, die aus den Münchhauſiana und ſogar den Dörbeckſchen Berliner Witzen gefloſſen ſind (der Fama ſind „die Töne eingefroren.“ „Freu dich Bauch, da ſetzt's wieder einmal einen Blatz-Regen“). Ein Vergleich des in Danzig gegebenen Fauſt mit dem Puppenſpiel wird darthun, daß jener von älterem Gepräge iſt. Jener vermehrt übrigens die ſicheren Nachrichten „daß ſchon im 17. Jahrh. die Fauſtſage dramatiſirt war.“

**) Im Puppenſpiel finden wir im Anfange Fauſten in der Studirſtube und zwar in Wittenberg, wie im Volksbuch. Gewöhnlich aber iſt es, daß in den Stücken, in denen das hölliſche Heer auftritt, dieſes die Handlung eröffnet, ſo im Spiel von Frau Jutten. Gottſched II 84, Shakſpear's Macbeth, Kongehi's Innocentia.

ſich um magiſche Bücher bewirbet und die Teufel zu ſeinem Dienſt beſchwöret, wobei er ihre Geſchwindigkeit exploriret und den geſchwindeſten erwählen will: iſt ihm nicht genug, daß ſie ſo geſchwinde ſeyn wie die Hirſche, wie die Wolken, wie der Wind, ſondern er will einen, der ſo geſchwinde wie des Menſchen ſeine Gedanken *). Und nachdem für einen ſolchen ſich der kluge Teufel angeben, will er, daß er ihm 24 Jahre dienen ſolle, ſo wolle er ſich ihm ergeben. Welches der kluge Teufel für ſeinen Kopf nicht thun will, ſondern es an den Pluto nimmt, auf deſſen Gutbefinden ergiebt ſich der kluge Teufel im Bündniß mit D. Fauſt, der ſich ihm auch mit Blut verſchreibet **). Hierauf will ein Einſiedler den Fauſtum abmahnen, aber vergeblich ***). Dem Fauſt gerathen alle Beſchwörungen wohl, er läßt ihm Carolum Magnum, die ſchöne Helenam zeigen, mit der er ſein Vergnügen hat †). Endlich aber wache bei ihm das Gewiſſen auf und zählet er alle Stunde, bis die Glock Zwölfe, da redet er ſeinen ††) Diener an und mahnet ihn ab von

*) Im Puppenſpiel: „Doctor bin ich, Doctor bleibe ich und weiter kann ich es bei der Theologie nicht bringen. Hai das iſt zu wenig für meinen Geiſt. Ich habe daher beſchloſſen das Studium Nigromantikum zu ergreifen."

**) Im Puppenſpiel iſt ein unterirdiſcher Geiſt „ſo geſchwind wie der Wind" Mephiſtophilis aber „ſo geſchwind wie der Menſchen Gedanken." „Willſt du mir dienen, ſagt Fauſt, ſo verſpreche ich Dir Dein Eigenthum zu ſein mit Leib und Seele." Meph.: „Nenne mir die Punkte Fauſt, welchen ich mich unterwerfen ſoll." Fauſt: „daß du mir 24 Jahre gehorchſt." Meph.: „Ich muß Dich verlaſſen, um meinem Fürſt Pluto von Deinen Bedingungen zu unterrichten und ihn fragen, ob ich dieſen Contrakt mit Dir abſchließen darf." — — Fauſt: „Haſt du von Deinem Pluto die Erlaubniß erhalten." Meph.: „Ja — — aber er verlangt eine Handſchrift von Dir." Fauſt: „Sogleich will ich ſeinen Wunſch befriedigen."

***) Den Einſiedler finden wir in der älteſten Ausgabe des Mozartſchen Don Juan wieder, der dieſen warnt, nicht der Einladung des ſteinernen Gaſtes zu folgen.

†) Im Puppenſpiel: „Meph. Hier bring ich dir die ſchöne Helena. Sieh Dich nur um Fauſt, ſie ſoll Dein Eigen ſeyn. Beluſtige Dich mit Ihr nach Deinem Gefallen."

††) Vielleicht wollte Schröder ihn ſein ſtatt er ſeinen ſchreiben. Schwerlich haben wir unter dem Diener den klugen Teufel zu verſtehn und nicht er, nur Fauſt konnte von der Zauberei abgemahnt werden. Der Diener war auch nicht der Komikus des Puppenſpiels. Von dieſem charakteriſtiſchen Gegenſatz zwiſchen Fauſt und dem Schüler oder Diener iſt im Volksbuch nichts zu entdecken und fehlte auch wohl in Ayrers dramatiſcher Bearbeitung. Es ſcheint, daß erſt, als

der Zauberei. Bald kommt Pinto und ſchicket ſeine Teufel, bis ſie D. Fauſt holen ſollen. Welches auch geſchiehet und werfen ſie ihn in die Höhe und zerreißen ihn gar; auch wird präſentiret, wie er gemartert wird in der Höllen, da er bald auf- und niedergezogen wird und dieſe Worte aus Feuer geſehen werden: **Accusatus est, judicatus est, condemnatus est** *).

Von einer Comödie führt Schröder an, „der Prinz wird ein Schuſter.“ Eine andere „von den engliſchen Comödien“ handelte „von dem Könige von England und dem von Schottland, deſſen Sohn ſich in Narrenkleider verkleidet und der Prinzeſſin abwartet.“ Eine dritte der „Irrgart der Liebe“ iſt dem Inhalt nach zu urtheilen gleichfalls ein Abkömmling von den Stücken der engliſchen Comödianten **). Die „Tragedie von der S. Margarethe und dem S. Georgio“ mogte in Geſtalt der Myſterien wohl

die barocken Umzüge der h. drei Könige nicht mehr gelitten wurden, einer von ihnen Kaspar in den Dienſt bei Fauſt trat und daß hier der Stern zur Nachtwächter-Laterne wurde.

*) Im Puppenſpiel ſagt, ehe es eilf ſchlägt, „Meph.: **Fauste iudicatus est!**“ und ſpäter „**In Eternum damnatus est**“ (**damnatus es!**)

**) Das Stück athmet eine fremde Natur. Wenn die Gewalt, die hier die gottgeweihte Majeſtät des Königs den Vaſallen zeigt, an Spanien mahnt, ſo iſt doch das Engliſche in der Art in die Augen fallend, daß man zur Begründung überall aus Shakſpear Belegſtellen anführen kann. Die Handlung iſt grell in den Vorgrund geſtellt. — Die Königstochter, durch das Dunkel der Nacht getäuſcht, gewährt ihre Gunſt einem Fremden, den ſie für den Geliebten hält. Dieſer ſie als eine Treuvergeſſene verlaſſend, kehrt zu einer alten Liebe zurück und vermählt ſich. Der vermeintliche Verführer, ſo befiehlt der König, ſoll die eigne Gattin tödten. Nach wunderbaren Begebniſſen enthüllt ein Ring, daß er unſchuldig ſey. Der Königstochter wird ſtatt eines Grafen ein Herzog zu Theil, derſelbe, der von ihr jenen Ring empfangen. — Dem Stelldichein im Garten iſt bei Shakſpeare das im Gartenhauſe zu vergleichen, wo auch im Schweigen der Nacht eine ſolche Verwechslung vor ſich geht. Wie dort iſt der Thäter ſein eigner Richter und gleichfalls wird der Fehl durch eine Ehe ausgeglichen. Wenn die Unglückliche, der der Tod beſtimmt iſt, in männlicher Tracht der Gefahr entrinnt, wenn um den Tod einer Schuldloſen zu rächen, der nächſte Verwandte aus der Ferne mit Heeresmacht gegen den König heranzieht, wenn ein Ring das richtige Liebesverhältniß aufklärt, ſo ſchimmert überall die fremde Originalform hindurch. — Das Stück leidet nicht allein an grober Unwahrſcheinlichkeit, ſondern auch an barer Unmöglichkeit. Vgl. die Beilage zur zweiten Abtheilung.

eine christliche Allegorie seyn *). Merkwürdiger ist die andere Tragödie Ibrahim Bassa **), die uns als ein einzeln stehendes Beispiel den Beweis liefert, daß Lohenstein auch außerhalb des Privatkreises aufs Theater kam. Aus dem darüber im Tagebuch Aufgezeichneten und den dabei gestellten Versen aus Lohenstein's Tragödie ersehn wir, daß die Spielenden alles in der vorgeschriebenen Reihenfolge gaben. Möglich ist es, daß sie die Alexandriner in Prosa verwandelten und daß sie die Reyen, die Chorgesänge, am Schluß der fünf Abhandlungen oder Akte, wegließen.

„In dem ersten Actu kam der Soliman mit seinen Räthen zu deliberiren, ob er dem Ibrahim Bassa, der in die Flucht mit der Armada sich begeben, solle nachschicken. Darauf wurde der Ibrahim Bassa mit seiner Isabella [einer Fürstin von Monaco] gefangen gebracht."

Sol. War dir die Hand zu schwer, die dich mit linden Fingern
So sanft in Schlaf einwiegt? Die Sonne zu Byzanz
Zu dunkel, die dir gab als seinem Monde Glanz?
Was flohst du? Hatte dich die Ehrsucht so vergiftet?
Was für ein Mordstück war auf unsern Hals gestiftet?

Ibr. Gott weiß, der Alles weiß, daß Ibrahm nichts gesponnen
Auf Osman's großes Reich; daß Ibrahm nichts gesonnen
Verfänglichs großer Fürst, daß Ibrahm durch die Flucht,
Gott soll mein Zeuge seyn! nur sein Gemahl gesucht
Zu flüchten aus Gefahr.

Sol. Und du auch loses Weib, Bezauberin der Sinnen,
— — — hat Osman dich nicht können
Bestellu in seinen Dienst? Brach Osman Gunst und Hold

*) Die Legenden von der h. Margarethe und dem h. Georg sind zu einem Guß verschmolzen, denn einen Drachen hatte er und sie zu bekämpfen. Die Königstochter, die der h. Georg befreit, ist oft für die Kirche erklärt, die durch Erlegung des Unholds ihre Rettung findet. Bei einer Deutung der Art ließ man sich wohl im 17. Jahrh. die altkirchlichen Heiligen gefallen. Auch Christus betritt die Bühne.

**) Ibrahim Bassa, den Lohenstein, 15 Jahre alt, nach der Scuderi geschrieben, schien verloren zu seyn. Nach des Dichters Tode gelang es dem Eifer einiger seiner Freunde, die das Stück in Breslau dargestellt hatten, es in einem Abdruck aufzufinden,

Das nicht die Todtengruft mit dir begraben kann,

wie es in einem dem neuen Druck, Breslau 1689, vorgesetzten Epigramm heißt.

Nicht dein verſtocktes Herz? Entliefſt du, als er wollt
Aus Koth und Aſche dich auf Stuhl und Ehbett heben?
Laß hören, was ſie ſpricht. Iſab. Die Tugend ſpricht für mich,
Die Unſchuld, Ehr' und Recht.

Sol. — — Lerne nun, daß oft der Blitz nicht ſchone
Der Wolke, die ihn zeugt, indem dein Schelmſtück dich,
Was uns gait, ſelber ſtürzt. Ibr. Wohl, er erdrücke mich!
Mein Fall fällt ihn und euch, mein Kerker wird ihn ſtürzen.

„In dem andern Actu wurde präſentiret ein Gefängniß, darin Iſabella gefangen, und wie der Soliman ſie zu überreden ſich angelegen ſeyn läßt.“

Sol. Durch was hat ſie der Hund bezaubert und bethöret,
Daß ſie den Kerker mehr als Osmans Stuhl ſieht an,
Den ſtolzen Sklaven küßt, den großen Prinz verlachet,
Den Kaiſer höhniſch hält und den zum Mörder machet,
Zum Mörder, der ſie liebt?

Iſab. Wir thun, was Tugend heißt. Sol. Bedenkts bei Zeiten wohl,
Daß Osman, der ſie bitt', ihr Macht hat zu gebieten.

Iſab In dem nicht, wo er will recht handeln und nicht wüthen.

Sol. Daß Osman, der ſie liebt, der Liebe würdig ſey.

Iſab. Liebt uns der Kaiſer denn, ſo mach er uns doch frei.

Sol. Sie ſoll den Kaiſer ſelbſt ihr zum Leibeignen haben.

Iſab. Dies heißt mit Ketten, nicht mit Freiheit uns begaben.
Wo noch ins Kaiſers Herz ein Freundſchafts-Funken glimmet
Wo Ibrahm ihm nur noch, mein Fürſt, im Traum kommt ein,
Wo Ibrahms Thaten ihm nur nicht ein Eckel ſeyn,
Wo meine Thränen noch mein Fürſt ſo viel erfangen,
So laß er ſeine Magd die jüngſte Bitt' erlangen,
Die jüngſte Bitt mein Fürſt. Mein Kaiſer, er geſteh,
daß die, die es verſchuldt, nicht Unſchuld untergeh.

„In dem dritten Actu fällt Soliman ein Urtheil, daß Ibrahim Baſſa ſterben ſolle und wird präſentiret, wie Soliman ihm ein Trauerkleid ſchicket und eine Todtenmahlzeit bereiten läßt, da der Strick in der Schüſſel lieget, damit Ibrahim ſoll ſtranguliret werden. Aber indem Ibrahim ſtrangulirt wird, kommt Soliman und ſchenkt ihm das Leben und bittet ihn mit ſeiner Iſabella zu Gaſt.“

Ruſtan. Nachdem die Majeſtät, die Rach und Recht befeſtigt
Des großen Solimans, vom Ibrahim beläſtigt,

Gereizt durch deine Schuld, verletzt durch deine Flucht
Durch deinen Untergang des Reiches Bestes sucht,
Heißt seine Hoheit auch, den ich in Demuth ehre,
Dir reichen diesen Rock.

Ibr. Schlingt uns den Strick nur an. Wenn wir den Kopf gesteckt
Zur Erden, dann zieht zu, daß wir in eignem Bade
Ersaufen unsres Bluts. Sol. Halt, halt! Verzicht! Genade!
— — — — Wir scheun den grünen Kranz
Des kräftigen Bestands, die tapfermüthge Tugend
Der Isabellen an; nicht ihre schöne Jugend
Nicht den Korallen-Mund und die milchrothen Wangen.
Wir sind verwundernd zwar, doch itzt nicht mehr gefangen.
Wir wünschen sie zu ehrn, doch nicht ihr Eigenthum
Wir wünschen den Geruch, nicht selbst die Ros' und Blum.

Ibr. — — — — Jetzt werden Dunst und Nebel
Verstäubt, zertrennt, verklärt, wenn Osman's Sonn' aufgeht
Mit seiner Tugend Glanz. Mein Kerker wird erhöht,
Wenn Osman freundlich sieht. Mein dankbar Herz erweist —

Sol. Mir, daß ihr heute noch mit uns zur Tafel speist.

„Im vierten Acta practisirt die Kaiserin Roxolana, daß Ibrahim getödtet werde und überredet den Soliman durch Hülfe des Mufti, seinen Eidschwur, den er dem Ibrahim gethan, nicht zu halten, und daß Ibrahim, wenn Soliman schlafen werde, sollte enthäuptet werden."

Rox. Der Fürst schwur ihm den Tod, itzt will er ihn aufheben.

Sol. Der erste Schwur zerreißt, was erst der andre spricht.

Rox. Der ander' Eidschwur macht das erste Wort zunicht!

Sol. Das andre war kein Schwur, dies hängt an dünner Seide.

Rox. Der Fürsten jedes Wort gilt eben viel als Eide.

Sol. Die Reue würd' in uns ein Henker ewig seyn.

Mufti. Des Kaisers Frömmigkeit läßt sich aus Red' und Werken,
Wie sehr er überall gewissenhaftig, merken.

Sol. Ja, ja — du kannst den Schwur von uns gar leicht erfahren.
Wir wissen eigentlich noch was die Worte waren:
Ich schwör' es theur und hoch bei unserm Gotte dir,
Daß Ibrahim den Geist, weil Soliman wird leben,
Nicht soll gewaltsam auf dem bittern Tode geben.

Mufti. — — — — Ist's wahr, daß die Verheißung,
Die er dem Ibrahim thät, nicht weiter sich erstreckt,
Als weil der Sultan lebt? Sol. So ist's, wie wir entdeckt.

Mufti. — — — Weil täglich eine Zeit
Und wenig Stunden ſind, in dem der Menſch nicht lebe.
Sol. Wir faſſen's nicht, was uns für Antwort Mufti gebe.
Mufti. Weiß ihre Hoheit nicht, daß man der Sorgen End,
Das Kind der Nacht, den Schlaf des Todes Bruder nennt?
Und wahrlich hat der Menſch, in deſſen müde Glieder
Die Ruh des lauen Schlafs ſich hat gelaſſen nieder,
Kein rechtes Leben nicht, weil ſein ſonſt weiſes Haupt
Der Wirkung des Verſtands, auch alles Sinns beraubt
Und was den Menſchen macht.
So ſchließ' ich kurz ſo viel: So bald den matten Geiſt
Des großen Sollman und die entſinnten Sinnen
Die Schlafſucht wird umhüll'n, wird er am Ibrahm können
Gar wohl den Muth abkühl'n und ſeinen Spruch vollziehn.

„In dem Actu quinto ſchlafet Soliman und phantaſiret, indeß wird Ibrahim enthauptet und Sollman wird unſinnig, indem er die Zeitung bekommt und Iſabella, nachdem ſie das Haupt des Ibrahims überkommen, beweinet ſie ihn und reiſet von dannen, in der ganzen Welt über die Tyrannei des Soliman's zu klagen."

Iſab. Welch ein Gepolter. Ibr. Man wird zur Gaſterei,
Zu der der Fürſt uns lud, vielleicht uns holen ſollen.
Iſab. Hilf Himmel, Ruſtan iſt's.
Ruſt. Du ſollt auf Kaiſers Wort in dein Gemach dich ſtellen
Und du gefangen ſeyn.

Sollman auf dem Bette, [des von ihm ermordeten Sohnes] Muſtophens Geſpenſte.

Sol. Der Ibrahm wo iſt er? Ruſt. Da, wo er nicht mehr ſtreben
Nach Osman's Zepter kann. Sol. Was ſagſt du? Ruſt. Er
iſt todt.
Iſab. — — — — O höchſt beſchimpftes Haupt
Von dieſes Panthers Klau, das dich des Schmucks beraubt,
Des Anſehns freier Stirn, des freundlichen Geſichtes!
— — — Läßt er zum Liebeszeichen
Für die Verdienſte dich alſo der Liebſten reichen?
Auf laßt uns weit von hier! Laß Schiff und Segel fliegen!
Zieht Port und Anker auf! Laßt alles ſtehn und liegen,
Daß in Süd, Weſt und Nord dies Haupt ausſprechen kann,
Was der verdammte Türk für grenlich Ding gethan.

Lange bevor Gärtner 1650 in Danzig Albini's allegoriſche Compoſition in Szene ſetzte, hatten in Danzig fremde und zwar deutſche und polniſche Schauſpieler in der Fechtſchule ihre Kunſt producirt. Der brandenburgiſchen Comödianten, die zur Zeit der engliſchen auftraten, geſchah bereits Erwähnung. Wenn 1629 und 1633 das Comödienſpielen verboten wurde, als wenn die Herrſchaft Georg Wilhelms ſich auch über Danzig erſtreckt hätte, ſo verdanken wir einem ſpäter ſtattgehabten Rechtsſtreit zwiſchen dem altſtädtſchen und rechtſtädtſchen Rath in Danzig die Nachricht, daß jener 1638 die Erlaubniß zur Aufführung polniſcher Comödien ertheilte, die dieſer verwehrt hatte. Gegen bedeutende Abgaben an die Armenhäuſer (im J. 1695 600 Gulden) wird Schauſpielern geſtattet, auf dem grünen Thor zu ſpielen oder 1691 ih Theater im Hundewinkel aufzuſchlagen *).

1670 ſind Schauſpieler in Königsberg und bitten um Ermäßigung der Abgabe an die Acciſe, da das Aufbauen und Abbrechen des Theaters ihnen große Koſten verurſacht. 1674 bewerben ſich die „Comedianten der hochteutſchen Compagnie" um die Erlaubniß zu ſpielen und berufen ſich auf ihre Vorſtellungen in Berlin **), da ſie willens ſeyen „etliche fürtreffliche und herrliche Materien aufzuführen." Sie ſchmeicheln ſich um ſo mehr mit der Ausſicht der Genehmigung, als alle ihre Actionen zu zeigen bezwecken „wie die edle Tugend belohnt, hingegen die Abſcheu tragenden Laſter beſtrafet werden." Bis zur Adventszeit Ende Novembers wird ihnen das Spielen auf den Freiheiten oder Vorſtädten erlaubt. Es wird ausdrücklich beſtimmt, daß an den Sonn- und Feſttagen, ſo wie am Sonnabend nicht geſpielt werden darf. Das Verbot ward übertreten und am 17. Aug. 1675 erhielt der Bürgermeiſter der Altſtadt die Weiſung, da Comödianten und Seiltänzer den Sonntag durch ihre Spiele entheiligt hätten, darauf zu ſehn, daß ſolches nicht wieder geſchehe weder auf dem Junkerhof noch an andern Orten und daß nicht das Publikum durch Anſchläge an den Thoren und auf öffentlichen Plätzen dazu eingeladen würde. Im Januar 1680 ward den Comödianten der „ſogenannten Sächſiſchen Compagnie der Beſcheid,

*) Löſchin, Geſch. Danzigs II. S. 90
**) Plümicke 54.

daß sie vier Wochen spielen könnten, doch hätten sie sich „aller gehörigen Modestie zu gebrauchen, alle ärgerliche und der christlichen Ehrbarkeit entgegen stehende Dinge zu vermeiden."

Die Sächsische Compagnie erinnert uns an die bereits erwähnte Schauspielergesellschaft, die vorzugsweise die „berühmte Bande" genannt wurde, nämlich diejenige, die vom Magister Johann Velthen (Velthem, Veltheim) aus Halle geleitet wurde und sich den Namen der Kursächsischen Hofcomödianten erwarb. Wenn auch die älteste auf Velthen sich beziehende Urkunde erst vom J. 1683 herrührt *), so wird seine Gesellschaft doch zehn und mehr Jahre vorher bestanden haben. In der Eingabe an den Leipziger Magistrat legt er einen Nachdruck darauf, daß die Personen seiner Truppe Landeskinder und Eingeborne seyn. Die Benennungen hochteutsche, sächsische Compagnie sind wohl als empfehlende Titel anzusehn. Bei dem Ringen der Schauspieler nach Popularität ist es nicht unwahrscheinlich, daß viele nicht nur kleine Stücke und Szenen niederdeutsch gaben — denn dazu verstanden sich die vornehmsten noch in der Mitte des 18. Jahrhunderts — sondern daß sie allein niederdeutsch sprachen. Durch das Hochteutsch wollten sie von der Gemeinschaft mit den Marktschreiern geschieden seyn. Der Superlativ war Sächsisch, denn diese Mundart galt für die zierlichste. Will man die sächsische Kompagnie nicht für Abtrünnige der Veltheimischen ansehn, so entsteht doch später in Preußen eine Beziehung zu derselben und nicht allein dadurch, daß eine Tochter Velthens die Gattin eines bei Pillau lebenden Grafen wurde **), sondern das Theater in Danzig weist, wie wir erfahren werden, auf jene Gesellschaft hin.

Die Leipziger Bühne bezeichnet unmittelbar hinter einander drei Epochen des Theaters. Jede stürzt mit glänzendem Erfolg das was vordem gegolten. An der Spitze der ersten steht Johann Velthen, die zweite begründet Gottsched zusammen mit Caroline Neuber, die dritte weniger schaffend als die günstige Gelegenheit wahrnehmend veranlaßt G. H. Koch. Der Magister Velthen mit seinen talentvollen Studenten aus Jena und Leip-

*) Devrient I. S. 226. u. fgg.
**) Löwe IV. S. 17.

ßig machte der deutschen Schauspielkunst zuerst einen Namen. Ihm wurden Hochachtungsbezeigungen, wo er spielte, in Nürnberg, Breslau und Hamburg und, wie Michael Albini das Vergnügen durch den Wohlthätigkeitssinn nähren wollte, so empfahl jener sich beim Abschiede dem Rath durch eine Vorstellung zum Besten der Armen, durch die sogenannte Rathscomödie. Sieben Jahr hindurch war sein Theater ein stehendes und, in Dresden durch die fürstliche Gunst erhalten, gab es seit 1685 das erste Beispiel eines deutschen Hoftheaters. Velthen begann seine künstlerische Laufbahn durch die Darstellung des Polyeuct von Corneille und seine Verlassenschaft an die deutsche Bühne war eine Uebersetzung des Moliere. So legte er für Gottsched den Grund zur systematischen Französirung. Velthens vornehmstes Bestreben aber war es, die Masse zu electrisiren. Er brachte die Leistungen seiner Kunstgenossen dadurch in Vergessenheit, daß er sie in imposanter Weise überbot und das Mannichfaltigste zur Darstellung wählte. Der Name, den eines der von ihm gegebenen Lieblingsstücke führte, schien sein Wahlspruch zu seyn Variatio delectat, der wieder an das Teufelsspiel von Dr. Faust erinnert, indem wenigstens auf dem Marionetten-Theater dasselbe mit dem Motto beginnt.

Durch die englischen Komödianten war die Prosa dem Schauspiel zugeeignet und für sie gab s gern die Poesie der Alexandriner-Rhetorik hin, um so mehr, da der Vers sich nicht für den Extemporanten paßte und nur ein solcher als der eigentliche Schauspieler erschien. Spottweise nannte man denjenigen, der die Rolle wörtlich auswendig lernte, einen Gregoriusspieler.

Durch jene werden die Molierschen Lustspiele vielfach umgemodelt seyn. Die Trauerspiele mußten sich wohl noch durchgreifendere Veränderungen gefallen lassen, wenn Velthen den Papinian, vielleicht nach Gryphius, den Prinz Sigismund nach Calderon *) und den schlimmen Roderich (Cid) nach Corneille über die

*) Eine Reihe von Stücken, die Velthen in Torgau 1690 gab, sind in Devrient I. S. 263. aufgezählt. Die Comödie von dem großen Rechtsgelehrten Papiniano dürfte Gryphius' „Großmüthiger Rechts-Gelehrter Papinianus" seyn. Prinz Sigismund von Pohlen war wohl nach einer Oper gedichtet, die als „königl. Printz aus Pohlen Sigismund" zu Hamburg 1694 erschien. Gottsched I. S. 257.

Szene gehn ließ. Es blieben wahrſcheinlich nur die Motive und die Darſtellung war eine durchaus ungebundene. Die Schauſpieler waren zugleich Improviſatoren und Dichter und mußten es ſeyn, da andere Schriftſteller ſich an den Vorſtellungen für ein gemiſchtes Publikum nicht betheiligen mogten. An der Spitze ſolcher Dichter ſtand Velthen, der des Spaniſchen und Italieniſchen mächtig, hier das Material fand, um ſkizzirend die Compoſition zu den pomphaften theatraliſchen Gemälden zu entwerfen und die Schauluſt der Menge zu befriedigen. Das Théatre italien von Gherardi ſtand in großem Ruf*) und wurde von Velthen ſtark benutzt. Die Quelle ward auf dem Comödienzettel nicht verläugnet, ſondern der italieniſche Name vornean geſtellt. Das prunkvoll Gravitätiſche, das den feierlichen Gegenſatz zu der ungezügelten Burleske bildete, entlehnte er aus dem Spaniſchen und fertigte die Haupt- und Staatsactionen, die als brillanter Unſinn über die Breter gingen und deren Namen, nachdem ſie ſeit Jahrhunderten vergeſſen ſind, ſich noch in ſprichwörtlichem Ruhm erhalten hat.

Sie mögen lange vor Velthen unter dieſem Namen das Volk unterhalten haben, als er durch eine reiche Ausſtattung ihnen das eigentliche Gewicht gab. Den Titel hat man ſich ſo zu erklären, daß die Hauptaction (nur dieſer Titel kömmt auf dem Comödienzettel vor) den Gegenſatz zu dem nachfolgenden Stücke der „Nachkomödie" bildete, denn zur Ausfüllung eines Abends gehörten ſtets mehrere. Staatsaction iſt ſoviel als heroiſches Drama oder Tragödie und bedingt das Auftreten gekrönter Perſonen und Helden des „Königsagenten mit ſeinen vier Stützen" d. h. Generalen oder Miniſtern, wobei es an Blutvergießen nicht fehlen durfte und wenigſtens Hanswurſt das Scharfrichteramt verſah. Tieck iſt der Meinung, die Haupt- und Staatsactionen ſeyen aus dem Streben hervorgegangen, Volksſagen, die aller dramatiſchen Auffaſſung ſpotten, dennoch in den Rahmen der Szenerie zu ſpannen, wie den Fortunat, ferner aus der Bearbeitung alter Schauſpiele, wie des Titus Andronicus. Ihr Weſen aber ſcheint ſchon

*) Nach Wilken (im ſpäter zu nennenden Aufſatz) überſetzte es ein Michael Weiſe und dedicirte ſeine Bearbeitung dem Könige Friedrich Wilhelm I.

**) Brandes, Meine Lebensgeſchichte Bd. I. S. 160, Bd. II. S. 200.

n den Moralitäten vorgebildet zu seyn, in denen man gezwungen
var, die allegorischen Figuren durch einen precieusen Vortrag über
ie Wirklichkeit zu erheben und der Anschaulichkeit die innere
Wahrheit zu opfern. Es lag in der Zeit des hohlen Ceremoniels *).
Man hat die Reihe von riesenhaften Oelgemälden aus dem Leben
Heinrichs IV. und der Maria von Medicis, in denen personi-
izirte Tugenden aller Art den fürstlichen Personen den Hof ma-
hen, die Haupt- und Staatsaction von Rubens genannt und
benso verdienen den Namen in Danzig die Paradestücke eines
Anton Möller und Bartholomäus Miltwitz, so daß man
behaupten kann, auch auf der Bühne Preußens müssen solche Vor-
stellungen sich breit gemacht haben, was sich aber nur annährungs-
weise darthun läßt.

In allen diesen Stücken tritt eine komische Maske auf, die
durch das überraschend Belustigende und das stark Aufgetragene
auf alle Klassen der Hörer zu wirken strebt. Häufig liest man
den Namen Pickelhäring, auch Courtisan, was mit Grazioso über-
einstimmt. Das Ungeschlachte des Hanswurst lag ihm fern, wenn
er auch so genannt wurde. In der 1630 gedruckten Comödie von
der Macht des Knaben Cupidinis sehen wir den Hanswurst in
den schalkhaften Arlechino verwandelt. Von Italien kam er nach
Deutschland herüber und hielt in Oestreich und vornämlich in Wien
eine Schule, aus der treffliche Komiker hervorgingen, die seine
Kunst mit glücklichem Erfolg verbreiteten und die die durch den
protestantischen Scholasticismus des 17. Jahrhunderts verknöcher-
ten Gemüther schmeidigten und schmelzten. Der erste italienische
Buffo war Stefano Landolfi, der 1668 mit seiner Bande in
Sachsen agirte **), einflußreicher aber war Bastiari, der bei der
Truppe der Wittwe Velthen 1694 angestellt war, in Denner,
einem bekannten Theaterprincipal, einen Nachahmer weckte und
als dessen ebenbürtige Nachfolger wir Joseph Stranitzki, Gott-

*) Holberg persiflirte in seinem Ulysses von Ithacia auf eine meisterhafte Weise die Haupt- und Staatsaction, als durch sie der herumreisende v. Quoten, ein Deutscher, die Zuschauer von den Holbergschen Lustspielen abzuziehn trachtete. Oehlenschläger, Holbergs Lustspiele II. S. 373, vergleicht bei dieser Gelegenheit mit dem Ulysses den gestiefelten Kater und ähnliche Stücke Tiecks, die ironisirend uns den Charakter der ältern Haupt- und Staatsactionen veranschaulichen.

**) Devrient I. S. 206.

fried Prehauſer und Franz Schuch anzuſehn haben. Der erſtgenannte Italiener wird als Pulcinella aufgeführt *), der andere aber als Arlechino und dieſer, der ſtets nur als Beiläufer ſich kund giebt, iſt das bewegende Princip und herrſcht allen ob. Für den auf das deutſche Theater aufgenommenen Arlechino war leicht eine Colombine und ein Pantalone gefunden und die deutſche Bühne war mundfertig genug für die commedia dell' arte geworden.

Sollen in der Schauſpielkunſt charakteriſtiſche Momente hervorgehoben werden, ſo hat man auf die engliſchen Comödianten die italieniſchen folgen zu laſſen. Wenn jene aus den Niederlanden, ſo kommen dieſe aus Oeſtreich zu uns und wie die Engländer mit den Niederländern, ſo ſind die Italiener mit den Oeſtreichern ſo verbunden, daß wir ſie nicht zu ſcheiden vermögen. Die engliſchen Komödianten aber bildeten einen Verein, die Italiener dagegen treten einzeln hervor, dort ſchauen wir ein geſchloſſenes Firmament, hier den überraſchend erſcheinenden Komet, für deſſen Lauf keine Bahnen vorgeſchrieben ſind. In den engliſchen Stücken, die in Deutſchland geſpielt wurden, iſt dem Pickelhäring eine beſtimmte Rolle zugetheilt, in den Hauptactionen aber ſpielt der Harlekin eine ganze Reihe von Rollen ab als luſtiger Paſſagier, als Hochzeitsbitter, als Blocksbergritter u. ſ. w. u. ſ. w. und obgleich er auf der Muſenfahrt das Steuer lenkt, ſo erſcheint er nur als der immer flatternde Wimpel, der allemal obenauf ſein Spiel treibt, mag es auch durch Klippen und Stürme gehn.

Wie viel Rohes, Unverſchämtes ſich auch die Späße des Harlekins erlauben mogten, ſo hat es keinen Zweifel, daß was wir von der im Manuſcript untergegangenen Bühnenliteratur beſitzen, durch den Vortrag und die zeitgemäße Faſſung — Geſchmackloſes klang ergötzlich, Ungeſalznes witzig — ſich damals anders ausnahm, als eine reiche Ader des Humors und der ſprudelnden Laune in der lebenswarmen Schöpfung ſchlug, die der Moment zu erzeugen ſchien und halb wirklich erzeugte.

Auch die Haupt- und Staatsactionen haben wir uns nicht immer als das hohle knöcherne, mit Raufchgold und buntem Trödel behängte Ungethüm zu denken. Mogte zu ſeiner Herrichtung

*) Der tölpelhafte Pulcinell erhielt erſt ſpäter in Deutſchland das Bürgerrecht, aber unter anderem Namen.

auch mehr Theaterpraxis als Genius gehören, mogte man sich auch rühmen, ein solches Stück in zwei Nächten zu Stande zu bringen, so fehlte es doch nicht allen an der echten, poetischen Weihe. Wie unter den Romanen der Simplicissimus durch seine Anspruchslosigkeit allen Banisen trotz bietet, so gab es Stücke, die ihrem Erfinder Ehre brachten. Nicolai lernte bei Lessing einige dramatische Compositionen vom Schauspieler Ludovici kennen, einem Mitgliede der seit 1725 bestehenden Förster'schen Truppe, und widmete ihnen gern seine Aufmerksamkeit. Löwe erklärte den Verfasser für einen der geschicktesten Schauspieler der damaligen Zeit und Nicolai kann nicht umhin, auch als Dichter ihn anzuerkennen, der kein gemeiner Geist gewesen und Sinn für das Pathetische und stark Rührende gehabt. „Die Anlage seiner Pläne *), sagt Nicolai, zeigt, daß er Empfindung von den Wirkungen auf dem Theater hatte. Ich erinnere mich besonders des Grafen Essex, des Cromwell und des Königs Ottokar von Böhmen. Wenn sich irgendwo noch dergleichen Entwürfe fänden, so verdienten sie hervorgezogen und bekannt gemacht zu werden, denn es ist viel Gutes darin."

Dergleichen begriff freilich nicht der steifleinene Gottschedianismus.

Die Velthen'sche Theaterunternehmung, die bis zum Tode des Stifters und auch mehrere Jahre nachher sich in Ehren behauptete, war das Vorbild der andern, selbst noch nach der Gottsched'schen Periode. Eine Verbindung zwischen dieser Bühne und der in Preußen wurde durch einen seiner Schauspieler, den sogenannten kleinen Müller vermittelt und durch die Tochter seines Pantalone, des berühmten Julius Franz Elendsohn. Beide waren in Danzig.

Im J. 1730 ließ der Rath daselbst das Gebäude der wenig mehr benutzten Fechtschule zu einem Theater einrichten mit Logen, Parterre und vier anderen Zuschauerplätzen **). Der erwähnte

*) Alles war zum Extemporiren eingerichtet und nur wenige Hauptszenen ganz geschrieben. Ein Stück ist von Ludovici neuerlichst gedruckt. An dasselbe soll später erinnert werden.

**) Löschin, Gesch. Danzigs II. S. 198.

Müller übernahm es gegen eine jährliche Miethe von 600 Fl. und war also willens, wenn nicht eine stehende Bühne zu errichten, so doch längere Zeit an einem Ort, als es bis dahin üblich, zu spielen. Er besaß wissenschaftliche Bildung und wird deßhalb neben Dorfeus genannt, die gleichzeitig in der Truppe der verwittweten Velthen wirkten. Auch als Schauspieler gehörte er nicht zu den unbedeutenden, denn er gab die Rolle des Harlekin *). Ein Danziger Komödienzettel, wie damals gewöhnlich ohne Datum **), „Die Männer liebende Rosette mit Arlequin einem lächerlichen Pilgram" mögte in diese Zeit gehören, worauf schon die Anzeige zu führen scheint: „Der Schauplatz ist in dem bekannten Comödienhause, wo ehedessen die Fechtschule gestanden." Die Hauptrolle spielte eine neu angekommene Sängerin aus Petersburg. Das übliche „Avertissement" trägt Witzsalm über die Ehestandsbegierde vor, die im Stücke abgehandelt werden sollte ***) und in dem als „Unterredende Personen" (die Darsteller sind nicht genannt) Anselmo, Brigello (Brighella) Arlequin u. s. w. auftreten. Es folgt „ein Tanz, eine Nachkomödie in Versen, genannt: der plauderhafte Schäfer." Außerdem wird eine Sängerin „mit italienischen und deutschen Arien sich zu signalisiren trachten." — Das Theater-Unternehmen erreichte nach 3 Jahren seine Endschaft. Müller ging nach Liefland, wo die Gesellschaft sich auflöste und die Mitglieder als Organist, Schulmeister u. s. w. ein Unterkommen fanden. Müller ward Rector in Riga.

Auch die Nebenbuhlerin der Principalin Velthen die Gattin des Harlekin Haak, die vorher an Julius Franz Elendsohn vermählt gewesen †), befand sich in Danzig. Beide Frauen

*) (Schmid) Chronologie des d. Theaters S. 39. Devrient II. S. 81. Hier wie im Folgenden ergänzen Nachrichten aus dem geh. Archiv in Königsberg die allegirten Stellen.

**) Abgedruckt in der Danziger Zeitschrift Dampfboot, Schaluppe Nr. 60. 19. Mai 1840.

***) „Die alte aus der Mode gekommene Jungfernschaft hat man nebst dem altgeblümten Zeuge von Kameelhaaren denen Kammermädchens geschenkt, welche sie aber, als eine, heut zu Tage wenig mehr geachtete Rarität denen Kutschern und Unterbedienten aufzuheben gegeben." Was wird man sich in der Comödie erlaubt haben, wenn man schon auf dem Anschlagzettel Späße der Art für passend hielt?

†) Ihr dritter Mann war der Principal Hoffmann.

hatten ein sächsisches Privilegium und beide stellten sich 1711 in Frankfurt a. M. ein, als die Krönungsfeier des Kaisers Karls VI statthatte. Sophie Haack siegte und soll 14,000 Thlr. eingenommen haben. Nach solchem Erfolge sich überall eines günstigen Empfangs für versichert haltend, nahm sie ihren Zug nach Danzig, ohne vorher die Genehmigung des dortigen Magistrats eingeholt zu haben. Aber dieser, um nichts seiner Würde zu vergeben, verwehrte ihr das Spielen und war so Ursache, daß sie das schnell Erworbene eben so schnell einbüßte *). Vielleicht daß damals ihr Sohn Karl Ferdinand Elendsohn, der seinem berühmten Vater in der Rolle des Pantalone folgte, in Danzig zurückblieb. Ihm wurde wenigstens daselbst 1733 eine Tochter geboren, die nachmals viel bewunderte Neuhoff.

Nachdem in Königsberg zwischen 1709 — 1710 wegen der Pest kein Theater gewesen, wissen wir, daß 1712 Schauspieler, die ein halbes Jahr Vorstellungen gaben, sich daselbst befanden. Man setzt einen Unterschied zwischen sie und „die Umtreiber, die auf den Märkten ihre Theatra haben" und zwar — wegen der Höhe der Besteuerung; da diese 10 Thlr. für wenige Wochen, so hatten jene 100 Fl. an die Invalidenkasse zu zahlen. 1714 ist wieder von Comödianten die Rede, die im Ballhause spielten.

Wie nach dem kunstliebenden Johann Sigismund das Theater von Seiten seines Nachfolgers keinen Schutz genoß, so ward nach der Regierung Friedrichs I. die königliche Gnade oft vergeblich von herumreisenden Künstlern in Anspruch genommen und dies stach um so mehr ab, als jener ein französisches Hofschauspiel, eine italienische Oper und ein Ballet hielt und, um dem Vorurtheil gegen den Schauspielerstand zu begegnen, bei dem Kinde eines Schauspielers nebst fürstlichen und gräflichen Herrschaften Pathen stand.

Einem Gymnastiker gelang es die Gunst Friedrich Wilhelms I. zu gewinnen und durch ihn, ward die Bühne auch Comödianten eröffnet. Der sogenannte starke Mann Joh. Carl v. Eckenberg (Eggenberg) hatte zu Charlottenburg „viele sonderbare Proben der von Gott ihm verliehenen Stärk und Kräfte

*) Devrient I. S. 321.

zum Allergnädigſten Wohlgefallen und Vergnügen ſehen laſſen.“ Er hielt eine Kanone von 2000 Pf., auf welcher ein Trommelſchläger ſaß, ſo lange mit einer Hand, bis er ein Glas Wein ausgetrunken hatte. Zwei ſtarke Pferde waren nicht im Stande, ihn von der Stelle zu rücken *). Ihm ward ein Privilegium gegeben „ſolche ſeine Stärke männiglich vor die Gebühr zu zeigen“ in allen Städten und Orten des Königreichs **). Später bekam Eckenberg mit dem Prädicat eines Hofcomödianten ein königliches Generalprivilegium, um auch theatraliſche Vorſtellungen geben zu können, jedoch „lauter innocente Sachen, wodurch die Leute ein honettes Amüſement haben“ ***). Bei der ihm gewordenen Bevorzugung konnte ſein Komiker ungeſtraft ſelbſt über das Uniformenweſen des Militärs ſpotten, denn wahrſcheinlich war es damals, als nach der Aufzeichnung Bielfelds, ein Harlekin — Eckenbergs Harlekin hieß Quartal — mit Beziehung darauf, daß Friedrich Wilhelm I. aus Erſparniß die Uniformen außerordentlich eng und kurz machen ließ, ſich den Rock eines gemeinen preußiſchen Soldaten anzog und von der Bühne herab zum Volke rief: „Sehen Sie, meine Herren, dieſe Jacke geht mir gerade bis an“ — — — †). Unter den Schauſpielern der Truppe befand ſich ein Zahnbrecher und ein Wundarzt.

Damals erſchien ein mittelmäßiger Kupferſtich des ſtarken Mannes. Er, der Sohn eines Sattlers, nicht zufrieden mit dem vom däniſchen König ihm verliehenen Wappen, ſeinen Stamm von einem alten, freiherrlichen Geſchlecht ableitend, zeigt ſich hier im betreßten Rock, mit dem dreieckigen Hut auf der Perücke. Seine derben Züge haben einen übermüthigen Ausdruck. Er zählte im Jahre 1717 erſt 32 Jahre. In der lateiniſchen Umſchrift heißt es Hartzigerodensis dictus Simson. Nach Inhalt der Verſe erſcheint er hier halb, nämlich als Bruſtbild, weil ganz den germaniſchen Hektor kein Blatt faßt. Das Wappen vermißt man nicht.

Eckberg kam 1718 nach Königsberg und ſpielte ſpäter während

*) Wilken, Theater in Berlin im „Hiſt. geneal. Kalender 1823. S. 115.
**) Plümicke S. 107.
***) ebend. S. 111.
†) Bielfelds Briefe 1765. Bd. I. S. 73.

es Jahrmarkts in einer neben dem altstädtschen Junkergarten erauten Bude. Er muß mit dem Zuspruch zufrieden gewesen seyn, enn als er von hier nach Danzig ging, versprach er bald zurückzukehren und ließ die Bude stehn. Dessen ungeachtet verweigerte , wie wir aus einer Klage des Fiskus ersehn, die Abgabe an e Invalidenkasse, der „außer der Bande von Seiltänzern, aparte genannte Burlesken durch den bei sich habenden Arlekin tagtägch bei großem Zulaufe präsentiren" ließ. Als er nach Rußland eht, behält er es sich wieder vor, nach seiner Rückkehr in Königserg zu spielen in der von ihm errichteten Bude. Die Erlaubniß wird ihm (Berlin 21. Jul. 1719) unter der Bedingung gewährt, aß er sich ansessig machen und 500 Duk. deponiren soll zu einem uf dem Roßgarten zu erbauenden Hause. Mit einer großen Geellschaft kömmt er von Rußland nach Danzig, da er sich in Riga nit der Theaterprincipalin Victoria Klara Mann geb. Beecke verbunden hatte. Obgleich sein Prozeß noch schwebt, bittet r in Königsberg und andern preußischen Städten Vorstellungen eben zu können. Er dringt auf schnellen Bescheid, weil ihm nd seinen 40 Leuten sonst ein großer Schade zugefügt würde. Nachdem er sich eidlich verbunden, bis Michaelis 1720 allen Verflichtungen zu genügen, wird es genehmigt, daß er bis zur Fatenzeit und darauf nach Ostern wieder spielen könne. Gern hätte r seinen Schauplatz im altstädtschen Remter aufgeschagen. Die Bürger schlagen es ihm ab und tragen sogar darauf an, daß alle Komödianten und Gaukler mögten abgewiesen werden, weil durch sie ein unordentliches und ärgerliches Leben, vornämlich bei der Jugend entstehe. Eckenberg wurde diesmal nicht vom Glück begünstigt. Auf einem Comödienzettel hebt er hervor, daß die Truppe mit neuen „Wienerischen Acteurs" verstärkt sey, die nebst einem Tanzmeister noch nie hier gesehn. Aus Wien, der Heimat der Komiker, hatte er Scolary, Rademin, seinen nachmaligen Schwiegersohn, und Hilferding verschrieben und diese galten für seine besten Schauspieler *). Aus dem Oestreichschen kamen zu ihm Stänzel und Joseph Felix Kurz, von dem ersten und von dem Sohn des letzteren wird später noch vielfach die Rede seyn. Einer seiner Schauspieler Andreas Weidner **) war zugleich

*) Löwe IV. S. 32. **) Plümicke S. 114.

Dichter, denn von ihm war eine Hauptaction verfaßt oder, wie es auf dem erwähnten Comödienzettel heißt, „componirt" (d. h. skizzirt): „Der verliebte Franzos in Sachsen mit Hanswurst, einem abgedankten Soldaten, gekrönten Poeten, curieusen Luftfahrer auf den Blocksberg und endlich Bräutigam nach der alten Mode." Unter den besondern Praesentationes wird genannt „ein mit schwarzem Tuch behängtes Zimmer, worinnen der Herr von Küstritz mit seinen Freunden einen Blutrath hält *); wie Hanswurst einer Hexe, welche durch die Luft auf den Blocksberg fährt, auf einem Besen nachmarschiret." Den Schluß macht ein Tanz oder lustige Nachcomödie" **). — Die theatralischen Vorstellungen fanden keinen Beifall, Eckenberg verließ Königsberg, Joh. Heinr. Mann, Direktor der Hochteutschen Comödianten, fuhr zu spielen fort, aber mit wenig Glück. Der Geschäftsführer Eckenbergs, ein Jude, läßt die Kasse versiegeln. Das Gericht tritt ein und eröffnet langwierige Verhandlungen. Die Angabe, daß der russische Kaiser Eckenbergs Schulden bezahlen werde, ergiebt sich als unrichtig. Die Schauspielertruppe geht nach Danzig, um dort während des Dominicks Vorstellungen zu geben. Als sie im Nov. 1721 demüthig bittend um die Erlaubniß einkömmt, in Königsberg wieder spielen zu dürfen, wird sie laut königlicher Bestimmung abschlägig beschieden.

Hilferding, zu Eckenbergs Truppe gehörig, ward selbst Schauspielunternehmer. So gefährlich er ihm ward, so hatte Eckenberg doch die Freude, vor seinem eigenen Sturze noch über ihn zu triumphiren. Jener war ein Italiener und sein Name Joh. Peter de' Bisognosi. Hilferding (Hülferding, Hilverding) sollte vielleicht eine Uebersetzung seyn. Schon sein Vater führte

*) Auch in Corneille's Polyeukt von Cormarten ist „der Schauplatz ganz mit schwarzen Tüchern bekleidet" auf dem die Hinrichtung des Helden stattfindet.

**) Der Zettel abgedruckt in: Jahrbücher der Pr. Monarchie 1799 Bd. II. S. 17. Er ist ohne Jahrzahl und die Zeit wird einigermaaßen nur durch F. W. R. auf der Brust des Adlers bezeichnet. Wenn das Stück wahrscheinlich unter Eckenberg gegeben wurde, so ist fraglich, ob in Berlin oder Königsberg. „Die Schaubühne ist auf dem Kgl. Stallplatz." Daß Theaterbuden in Königsberg auf dem Platz vor dem Schloß gestanden, hat uns wenigstens sonst keine Kunde aufbewahrt.

n, für den man wenigstens Joseph Hilverding halten kann, : mit dem vorher genannten Joseph Stranitzki zusammen in ien 1706 spielte*). Er war als Pantalone berühmt.

Friedrich der Große wohl nicht in der Absicht, die deutsche hauspielkunst zu fördern, sondern in dem Dafürhalten, man rfe der Menge ihr Vergnügen nicht vorenthalten, war sogleich i seinem Regierungsantritt nicht schwierig, Theater-Concessionen bewilligen, um so weniger als er es für angemessen hielt, das liebte Mordspektakel der Thierkämpfe ihr zu entziehn. Er hob : Königsberg den Hetzgarten auf (in den Gärten zwischen der heaterstraße und dem Königsgarten) in welchem ein Schauplatz richtet war, um sich an den grausamen Kämpfen der Bären nd Auerochsen zu weiden. Die zur Unterhaltung des Gartens estimmten 1000 Thlr. schenkte er den Armen.

Hilferding hatte sich vielleicht schon früher von Eckenerg getrennt und gab, vor ertheilter Genehmigung, in mehr als ner Weise auf eigene Gefahr Theater-Vorstellungen. Ein Schreien, Königsberg vom 27. Oct. 1736, worin der Gouverneur rdr. Wilh. Herzog von Holstein Beck von der Ankunft des Berlinischen Pantalon mit einer Bande Comödianten" spricht, aben wir auf Hilferding zu beziehn**). „Wenn Ew. K. Maj. erlauben wollten, daß solche uns ein Bischen was vorspielen, so würden Allerhöchst dieselben uns dadurch eine große Gnade hun, weil es ohnehin allhier was triste ist. Die Sünde, so man mir davon machen dürfte, will ich alle auf mich nehmen."

Im J. 1740 20. Jul. ertheilte Friedrich der Große Hilferdingen, mit der Bedingung, daß er sich in Preußen ansessig mache, das Privilegium, in Königsberg, Berlin, Stettin, Frankfurt, Magdeburg, Halle, Halberstadt und Minden zu spielen, darauf das Prädicat Hofkomödiant. Als solcher ward er unter das Oberburggräfliche Amt gestellt. In demselben Jahr kam Hilferding mit seiner Gesellschaft nach Königsberg und errichtete wie sein Vorgänger das Theater neben dem altstädtschen Junkergarten. Der Landestrauer wegen konnte er erst im November an-

*) Devrient I. S. 331.

**) Wilken glaubt, daß der Herzog sich für Eckenberg verwandte, der aber wohl nicht mehr nach Königsberg zurückgekehrt seyn wird.

fangen und als er kaum die Bude eröffnet, so sollte er sie für 5 Wochen schließen, denn die Adventzeit brach an. Die Kosten des Baus, der angeschafften Garderobe hatten ihm Schulden zugezogen und verboten es ihm, ohne Erwerb sich und seine Gesellschaft zu unterhalten. Er wandte sich in seiner Noth an den König und verschaffte sich eine Vergünstignng, die für das Theaterwesen von der größten Wichtigkeit war, nämlich die Erlaubniß, bis zum dritten Adventsonntag sein Spiel fortsetzen zu können. Das Bittschreiben schließt mit den Versen:

Monarch, vor dessen Wohl viel tausend Wünsch ergehen,
Auf dessen Gnadenwort mein Schauspiel sich anfing,
Erhöre mein Gesuch, laß mich nicht hülflos stehen,
Dies hofft, dies bitt

Dein Knecht Hans Peter Hilferding.

Hilferding geht weiter in seinen Wünschen und verlangt, auch am Sonnabende spielen zu dürfen, was ihm gleichfalls gewährt wird.

Hilferding, wenn auch die Bühne seines Vaterlandes ihm als Muster galt, so hielt er doch für gut, das Verschiedenartigste auf die Szene zu führen und wo möglich alle Principale darin zu überbieten. Er gab biblische Stücke und daneben den Doctor Faust. Die Strenggläubigen führten Klage, er habe „biblische Geschichten auf eine profane Art vorgestellt, zum Mißbrauch des Namens Gottes förmliche Gebete auf dem Theater thun lassen, einen Menschen aufgeführt, der ein Bündniß mit dem Teufel machen, dabei seine Eltern, Taufe, Religion und Gott formellement auf dem Theater abschwören müssen" **). Auf der Bühne

*) Das geistliche Ministerium, an der Spitze D. Spener, nahm 1703 von Doktor Faustens Tragödie, die auf dem Berliner Rathhaus Sebastian di Scio gab, den Grund, „auf gänzliche Abstellung des bisherigen Unwesens", nämlich auf Aufhebung des Theaters anzutragen, weil man „zu seufzen bewogen worden" über „die förmliche Beschwörung der Teufel, welche (auf Faustens Ruf) erscheinen sollten und die lästerliche Abschwörung Gottes an den bösen Feind." Plümicke S. 77. — Merkwürdig ist es, daß noch in unserem Jahrhundert Gewissensangst einen Puppenspieler dahin brachte, den einträglichen D. Faust aus dem Repertoir der Vorstellungen zu streichen. Der genannte Geißelbrecht aus Wien, der die Märkte Deutschlands mit seinem Marionetten-Theater regelmäßig besuchte, ward je älter er wurde, desto bedenklicher, den Faust aufzuführen. Er

ſchienen Haupt- und Staatsactionen wie Karl XII von Ludo-
ici *) neben regelmäßigen Trauerſpielen, wie dem ſterbenden
ato von Gottſched; der Tartüffe des Moliere in der Ueberſetzung
ines nachmaligen Mitdirektors Siegmund und die Luſtbarkeiten
der Moßbude (einem Luſtort bei Königsberg); Ballete neben
nſten Opern wie Lucretia **). Die Komiker Arlequin, Scapin
id Scaramuz durften nirgend vermißt werden, nicht in bibliſchen
ſtücken und ſelbſt nicht am Sterbebette der Helden ***). Von
em Geſchmack, der in ſeinen Leiſtungen herrſchte, zeugen zwei
omödienzettel. Durch den einen wird eine „Bourlesque" an-
ekündigt, die „unter dem Directorio des Pantalons" über die
Szene gehn und deren Hauptperſon von ihm ſelbſt geſpielt wer-
en ſollte. Wie hier ſo auch auf andern Comödienzetteln dieſer
Periode wird der erſte Titel durch das „Avertissement" nnd die
eitläuftigen Erörterungen keineswegs näher erklärt. Der Comö-
ienzettel iſt nur für den großen Haufen, der ſich im Lachen über-
chlagen und vor lauter Sehen nicht zur Beſinnung kommen will,
r iſt nur die Lärmtrommel, die vordem auf dem Markt der Har-
ekin in eigner Perſon rührte. Daß die Gebildeten nicht durch
Einladungen der Art von vorn herein gegen die Vorſtellungen ein-
enommen wurden, wäre zu verwundern, wenn nicht die damals
chon verpönte Faſtnachtsfröhlichkeit im Theatraliſchen ihren Erſatz
u finden gemeint. So lieſt man: La fedeltà coronata oder
antalon, der eingebildete große Mogul, mit Arlekin, einem aus
es Neptuni naſſem Reich und geweſenem Einwohner eines gro-
en Wallfiſches herkommenden Paſſagier, durch einen hinkenden,
ndianiſchen Wahrſager verunglückten Amanten; von denen Men-

unterſtrich die ihm als gotteslästerlich erſcheinenden Worte und ließ ſie in der Vorſtellung weg und zuletzt um der Beruhigung ſeiner Seele willen ſchrieb er unter das Manuſcript: „Alles, was unterſtrichen iſt, beweget mich, daß ich Fauten nie wieder aufführen werde."

*) Löwe IV. S. 22. Das Stück Karl XII vor Friedrichshall iſt neuerlichſt von Lindner herausgegeben.

**) Auch hier war das Komiſche nicht ganz vergeſſen. Tarquin ſang:

Mein Herze brennt vor Liebeshitze
Wie eine heiße Gerſtengrütze.

***) Zum Theil nach einem Aufſatz in der Hartungſchen Zeitung 1828. Nr. 46—53. „Zur Geſchichte des Theaters in Preußen." Ob der mir unbekannte Berichterſtatter noch leben mag?

ſchenfreſſern zum Affenkönige erwählten Regenten, poſſirlich verſtellten Mogul; lächerlichen Hochzeitbitter und einer verkleideten indianiſchen Prinzeſſin zu Pferde" *). Es iſt Pantalon „ein Einwohner der Stadt Moſangneick, ein im Kopf verrückter Alchymiſt, der die Handelſchaft verließ und auf den Gedanken fiel, den Lapidem Philosophorum zu finden, bis er endlich ſeinen Fehler bereut und einem jeden an den Tag leget, daß ein jeder mit ſeinem Stand ſolle zufrieden ſeyn: Ne sutor ultra crepidam." — Der zweite Comödienzettel iſt in mehr ſerieuſem Styl abgefaßt, aber für uns verfehlt er um ſo weniger den Zweck der Ergötzung. Neben: L'Errore innocente della fedeltà — als Hauptperſon treten hier Cephalus und Procris auf — wird als Nachcomödie ein Luſtſpiel von Moliere aufgeführt. Die Namen der Schauſpieler fehlen (ſie werden nicht lange vor 1780 verzeichnet) bis auf die der Gaſtſpieler, eines wahrſcheinlich franzöſiſchen Tänzerpaars Mons. Mignon und Mad. Mignonin **).

Ein Schauſpiel wie Cephalus und Procris ſcheint Sancio und Senilde, das ſich gleichfalls auf Hilferdings Repertoire befand, geweſen zu ſeyn. Beide waren nämlich urſprünglich Opern geweſen, wenigſtens wurde 1689 zu Weißenfels eine Oper: die ausgeſöhnte Eiferſucht oder Cephalus und Procris gedruckt und Sancio und Senilde war von Koch nach einer Oper Königs in Alexandrinern abgefaßt. Doch kamen auch, wie erwähnt, Opern auf die Bühne, ſo Pygmalion und Ariadne von Poſtel, die für die Oper in Hamburg gedichtet und componirt waren. Die von der Neuber aufgeführten Trauerſpiele: Racine's Iphigenia in Aulis in der Ueberſetzung von Gottſched und Berenice in der von Pandcke, Ulyſſes von Ithaca von Ludwig, Titus Manlius oder der Edelmann in der Stadt von Koch wurde auch hier in Szene geſetzt. — Zu groß war die Aufgabe das, was die Hamburger in ihrer reich ausgeſtatteten Oper und was die Neuber auf ihrem klaſſiſchen Theater zur Darſtellung brachten, auf der Provinzialbühne nachahmen zu wollen, ohne darum dasjenige zurückzuſtellen, was zur Befriedigung der großen Maſſe gereichte und auch nicht ohne Anſtrengung erzielt werden konnte. So konnte ſich auch

*) Beiträge z. K. Pr. III. S. 77.

**) Vgl. die Beilage zur dritten Abtheilung: Charakteriſtiſche Comödienzettel.

Hilferding nicht halten und in Wahrnehmung des Mannichfaltigen ließ er eins außer Acht, die Möglichkeit der Durchführung.

Wenn wir auch auf den Comödienzetteln die Namen der Schauspieler vergeblich suchen, so sind uns doch von ihnen mehr als die Namen bekannt.

Unter den Actricen stand obenan Anna Christina Ohl, eine treffliche Sängerin, die als „die schöne und galante Ohlin“*) in Berlin Glück machte und die wir als Principalin später kennen lernen. In Rußland gehörten zu der Truppe die Steinbrecher, Mutter und Tochter, die Ackermann, verwittwete Schröder**). Unter dem männlichen Personal sind zu nennen der kleine Ludw. Friedr. Schröder, Gleimann, Tünsch, Ferch, Kern und die genannten Scolary***) und Siegmund. Der gerichtlichen Vernehmung des letztern, als derselbe im Rameyschen Kaffeehause in Königsberg im Aug. 1741 beim Faro betroffen und festgenommen wurde, verdanken wir folgende Nachrichten aus seinem Leben. Joh. Christoph Siegmund sagte aus, er sey 36 Jahre alt, katholisch und der Sohn eines Drechslers in Königsberg. Als er ein zehnjähriger Knabe gewesen, seyen russische Galeeren durchgegangen und er, den Neugierde dahingetrieben, durch einen Schiffscapitain auf sie gelockt; man habe ihm Rosinen und ein süßes Getränk gereicht und ihn dann mit drei ihm unbekannten Knaben nach Rußland mitgenommen. Durch den auf der Galeere angestellten Arzt, an den er sich angeschlossen, sey er nachmals dem russischen Hofe und vornämlich der Prinzessin Elisabeth empfohlen, die ihn Alles, wozu er Lust gezeigt, lernen lassen. Von seinem 22sten Jahr ab habe er unter Schauspielern in allerlei Ländern gelebt und zuletzt sey er mit dem Hofcomödianten Hilferding in Warschau gewesen.

*) Devrient II. S. 71.

**) Andere Schauspielerinnen waren die Horschell und Eich. Maria Anna Hilferding geb. Starkloff spielte nicht. Emilia Hoffmann war Einhelferin oder Soufleuse. Was hätten wir von ihr nicht erfahren können, wenn es schon damals Sitte gewesen wäre, daß die Soufleure Jahrbücher ihres Theaters schreiben! Sie war bei E. K. Ackermann in Rußland, in Königsberg, in Hamburg angestellt und, als er die Bühne aufgab, so setzte sie ihr Amt 1767 unter Seyler in Hamburg fort.

***) Meyer, F. L. Schröder Bd. I. S. 13. Scelery und Tietsch sind hier Druckfehler. Andere Schauspieler waren Schatte, die Richters, Schubert.

Siegmund war dramatiſcher Schriftſteller. Er verfaßte ein Luſtſpiel: „Wechſel des Glücks" in dem er die Vorſchriften Gottſcheds beobachtete und gab 1741 eine neue Ueberſetzung des Tartüffe als „Scheinheiliger" heraus. Da 1741 der Schauſpieler Kern ſtarb, dem der Pietismus das Abendmahl verſagt hatte, ſo könnte man den von neuem auf die Szene gebrachten Scheinheiligen damit in Verbindung ſetzen.

Möglich iſt es, daß Vorgänge der Art, obgleich ſich die Regierung für das Theater entſchieden, eine Parteinahme gegen dasſelbe erzeugten und den Beſuch verringerten. Hilferding konnte ſich nicht halten, den eine Schuldenlaſt von 3000 Gulden drückte. Er verſprach von anderen Orten aus, wo er ſich einen beſſeren Erfolg verſprach, ſeinen Verpflichtungen in Königsberg nachzukommen. Er reiſte nach Stettin, Berlin und Frankfurt a. d. O. und kehrte im September 1742 zurück. Während eines halben Jahres gab er 95 Vorſtellungen. Auch der zweite Aufenthalt entſprach nicht ſeinen Wünſchen. Hilferding klagte, daß die Bauherrn des Junkergartens für die Bude ein größeres Standgeld genommen und mit den ihnen bewilligten Freibilleten einen Handel getrieben. Er ſchuldete jetzt mehr als 4239 Gulden und verband ſich eidlich, von Rußland aus den Gläubigern gerecht zu werden. Seinem Hauptgläubiger, dem Krüger im Palmbaum in der Vorſtadt, Namens Davidſohn, verpfändete er das Privilegium in der Originalſchrift, mit der Beſtimmung, daß es nach zwei Jahren verkauft werden könne, wenn es nicht eingelöſt ſeyn ſollte. Im März 1743 verließ Hilferding Königsberg.

In Rußland ward, laut einem am 5. Febr. 1743 geſchloſſenen Societäts-Contrakt, Siegmund Mitdirector, welcher letztere ſich zu einem Maître der ruſſiſchen kaiſerlichen Hofcomödianten erhoben hatte. Auf gemeinſchaftliche Koſten ſollte ein Theater in Petersburg und in Moskau gebaut werden. In Rußland, Liefland und Finnland ſollte über die Schauſpieler allein Siegmund zu gebieten haben, in Preußen dagegen allein Hilferding. Der Kontrakt ſollte der k. preuß. Regierung zur Beſtätigung vorgelegt werden.

Hilferding kehrte nicht mehr nach Preußen zurück. Da 1752 ſich das Ackermannſche Ehepaar, das die höchſte Gage erhielt, von ihm trennte und eine eigne Truppe bildete, ſo können wir ſchließen, daß es ihm auch in Rußland nicht wohl erging.

Die Schuldverbindungen verſperrten ihm Königsberg und hielten ihn in Rußland feſt. — Wenn man Hilferdings Leiſtungen mit denen ſeines Vorgängers vergleicht, ſo kann man ihnen den Vorzug nicht beſtreiten. Die Gottſchediſche Reform der Bühne ließ die ſeine nicht unberührt. Ob auch die Oper und der Harlekin nicht beſeitigt wurden, ſo wurden doch viele ſogenannte regelmäßige Stücke gegeben nach franzöſiſchen Muſtern und in franzöſiſchem Zuſchnitt. Unter Hilferding wirkten namhafte Künſtler. Unter ſeiner Leitung entwickelte ſich das ſeltene Talent der erwähnten Elendſohn, die als zwanzigjähriges Mädchen zu ihm nach Petersburg ging und daſelbſt die Gattin des Schauſpielers Reuhof wurde. Hilferding ſtarb in Petersburg 1769.

Der Goldarbeiter Joh. Carl Dietrich (Diedrich) in Danzig war ein Freund des Theaters und opferte dieſer Liebe, wie dies ſo oft ſich wiederholt, ſein Vermögen. Er zog kein beſſeres Loos als ſeine Vorgänger Eckenberg und Hilferding. Für das theatraliſche Unternehmen erſchien ihm eine Verbindung mit Polen ſicherer als mit Rußland. Er ſelber verſuchte ſich wohl nicht im Spielen und er ſcheint wenigſtens im Anfange mehr Schauſpielunternehmer (Impreſario) als Schauſpiel-Director geweſen zu ſeyn. Die Schauſpieler wurden nur für eine beſtimmte Friſt engagirt, denen er aber für die Zeit, daß kein Theater war, ein Wartegeld gab, jeder Perſon 10 Thlr. Er verſchrieb *) die Truppen einer Prinzipalin Kreuzer, einer Lambert, eines Brettingers und ließ ſie in Danzig vom Auguſt bis zum Advent ſpielen. Die Truppe der Kreuzer beſtand aus zwölf, bisweilen auch nur aus vier Perſonen **), die in und um Danzig, ſowie in Polen wiederholt agirten. Er ſpielte in Danzig 1742 und beabſichtigte 1743 „mit einer auserleſenen und in Warſchau und Danzig approbirten Bande deutſcher Comödianten" in Königsberg zu ſpielen. Er tritt in Unterhandlung mit dem Krugwirth Davidſohn, dem zeitigen Inhaber des Hilferdingſchen Privilegiums, aber ohne zum Ziel zu kommen. — Eine öffentliche Anzeige von ihm lautet:

*) Nach Löſchin Beiträge I. S. 63: „in den Jahren 1735—50."

**) Im Leben der „Brücknerin." in den Abbildungen berühmter Gelehrten und Künſtler Deutſchlands nebſt Nachrichten ihres Lebens und Werke. Berlin 1780. Vgl. Löwe IV. S. 31.

„Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird den 30. Jul. 1742 auf der Danziger Schaubühne von der sich allhier befindlichen Gesellschaft zum ersten Mal aufgeführt werden: Nero der Sanftmüthige in den ersten 5 Jahren seiner höchst rühmlichen Regierung oder: Die Weisheit stürzt das Land und kann in Trauern lachen, Sie weiß den Seneca vor Allen hoch zu machen" *). Das Gepräge der Haupt- und Staatsaction zeigt schon der Titel. Ein Cyclus von Vorstellungen pflegte mit einem Prolog eröffnet und die einzelnen mit einer Nachcomödie beschlossen zu werden. Dietrich berief aus Deutschland Künstler, die in der Geschichte des Theaters als Sterne vorleuchten, aber er hatte die Ehre und nicht den Gewinn davon. Die Schauspieler, die wir als das Ehepaar Ackermann näher kennen lernen werden, kamen 1746 nach Danzig, gingen aber im folgenden Jahre schon zu Hilferding nach Rußland. Dietrich engagirte noch 1749 Demoiselle Klefelder, eine reichbegabte Schülerin der Neuber und ihren nachmaligen Gatten Klotzsch. Beide gingen 1752 nach Leipzig **). Bei Dietrich trat zuerst die jugendliche Elendsohn, nachherige Neuhof auf ***). Im August 1750 wurden die Vorstellungen mit „Cinna oder die Gnade des August" von Corneille eröffnet und im folgenden Jahr mit dem Trauerspiel „Esser in Versen und statt der Nachkomödie mit einer Operette von einem berühmten Compositor: der Kuß." — Wie jetzt, so war schon damals das Streben der kleinen Bühnen, es den großen gleich zu thun, Schuld an ihrem Untergang. Dietrich wollte das klassische Theater nach Danzig versetzen, wie es durch besonders günstige Umstände gestützt sich eine Zeitlang in Leipzig behauptete. Die günstigeren Aussichten, die den Schauspielern in Rußland geboten wurden, waren von nun an schädlich den hiesigen Directoren. Dietrich opferte sein Vermögen ein und auf seine Unkosten, wie ein Schriftsteller bemerkt, machten die Schauspieler als angehende Principale Erfahrungen, an denen er zu Grunde ging.

*) In den „Danziger Erfahrungen," dem seit 1739 erschienenen Intelligenzblatt, diese und die folgenden Theater-Annoncen.

**) Bildnisse u. s. w. „Brücknerin." Sie ist eine geb. Klefelder, zuerst an Klotzsch, dann an Brückner verheirathet. Chronologie S. 157.

***) Andere Schauspieler sind: Schröter, Schubert, Steinbrecher mit Frau und Tochter.

Von Dietrichs Bühne, die im Bau nichts beſonderes gezeigt haben wird, blicken wir zu der frühern Geſtalt der Bretterwelt, um uns die Vorſtellungen ihrer äußern Erſcheinung nach zu verſinnlichen. Hundert Jahre vor Dietrich, da Gärtner als Schauſpielunternehmer auftrat, wird die Einrichtung der Szene noch der entſprochen haben, auf der ſich Shakſpear's Dichtungen glänzend entfalteten. In Caſſel wurde, wie erwähnt, ein Theater der engliſchen Comödianten mit dem römiſchen verglichen. Man nahm es beim Vergleich wohl nicht ſo genau und mogte in dem Schaugerüſt ein antikes Theater ſchon darum ſehen, weil römiſche Architektur bei ihm angewendet war. Sicher iſt es aber, daß es mit jenem mehr verwandt war als mit dem Gottſchediſchen, wenn dieſes auch das Anſehn eines klaſſiſchen Theaters beanſpruchte. Das unſere iſt nicht weſentlich von dieſem verſchieden. Auf dem antiken Theater iſt die Bühne nicht weniger als der Zuſchauerraum ein Werk, daß die Einſicht und den Geſchmack deſſen rühmt, der in eurythmiſcher Anordnung die Maſſen über einander ſtellte. Wir dagegen ſehen nur auf der Szene die Kunſt des Malers und Maſchiniſten und nirgend des Baumeiſters. Mauern und Pfeiler ſind ganz und gar unter Bildern verborgen. Auf dem antiken Theater waren die Dekorationen nicht täuſchende Maskirungen eines widerlich öden Raums, ſondern theilweiſe Bekleidungen der Wände, die den Zuſchauer darüber aufklärten, ob die Handlung im Innern des Palaſtes oder im Freien ſich begebe, ob man ſich immer denſelben Ort als Schauplatz zu denken habe oder ein verändertes Lokal. Der Phantaſie wurde das Spiel durch die Architektur erleichtert, indem der antike Bau im Aeußern und im Innern in Säulen, Gebälk und Geſimſe uns beinahe Gleiches darſtellt. Säulengänge ſehen wir beim Tempel von Außen und im Innern. Im Pantheon in Rom erblickt der Eintretende über ſich den unbedeckten Himmel und ringsum die korinthiſchen Säulen, die er bereits in der Vorhalle wahrgenommen. Auf dem Theater konnte demnach ein Vorhang mit einer landſchaftlichen Anſicht hinter den Säulen angebracht, die Szene in das Freie verſetzen, ohne daß eine weſentliche Veränderung nöthig war und in den meiſten Fällen war das Gebäude, wie es war, für ſich genugſame Dekoration. Man fand ſich um ſo leichter in des Dichters Intentionen, als der vordere Vorhang fehlte und

die Szenen ſtets Auftritte waren und ſich vor den Augen des Beſchauers entwickelten. Die Schauſtellung lebender Bilder und dgl. wurden alle hinter dem Mitteleingang der Szenenwand vorbereitet und der Einblick, wenn er ſich öffnete, gewährte allein Momente der Ueberraſchung. Die verſchiedenen Abtheilungen für die Szeniker, die ſich über einander aufbauten (wenn auch anders als die Sitzreihen dennoch ein architektoniſches Verhältniß zwiſchen Zuſchauerplatz und Bühne bildend) bewirkten eine leichte Verſtändigung zwiſchen den Spielenden und Schauenden. Der Chor bewegte ſich meiſt in der Orcheſtra und das Auftreten von der einen oder der andern Seite lehrte nach poſitiver Wiſſenſchaft, ob er vom Lande oder aus der Stadt komme. Ueber der eigentlichen Bühne erhob ſich das Theologeion, vielleicht offne Bogen im oberen Geſchoß der Szenenwand, vielleicht ein Zinnengang über ihr, auf dem nur höhere Weſen erſchienen ſeyn werden.

Die Abſtammung der Bühne des 17. Jahrhunderts von der des klaſſiſchen Alterthums iſt nur eine mittelbare. Ein Bau, der dazwiſchen liegt, iſt die Anlage des Kirchenchors. Boiſſerée in ſeiner Beſchreibung des Cölner Doms glaubt erweiſen zu können, daß die vitruvianiſchen Beſtimmungen vom Theater auf die Anordnung des Chors übertragen ſeyn. Das Innere des Querſchiffs iſt dem Raum zu vergleichen, der als Erweiterung der Orcheſtra vor der Bühne ſich ausdehnt. Mehrere Stufen ſteigt man empor, bis man zum Heiligſten gelangt. Der ehemalige Lettner, wie ſich ein ſolcher im Meißner Dom erhalten, theilt den Chor von der großen Kirche ab. Vor ihm ſtand ein Altar und auf ihm Predigtſtühle. Er war das Theologeion, welchen Namen man in Majeſtas veränderte *). Wie geiſtliche Amtshandlungen zugleich oben und unten verrichtet wurden, ſo fand Aehnliches auch bei den Religionsdramen ſtatt, die oft in Kirchen geſpielt wurden. Hans Sachs erzählt, daß er in vielen ſeiner Comödien in der Marthakirche mitgeſpielt habe.

Ueber den ſzeniſchen Apparat fehlt es uns an allen Beſchreibungen und Abbildungen.

Die älteſte Abbildung mögte die erſte Ueberſetzung des Terenz

*) Majeſtas in der Kunſtſprache des Mittelalters die Herrlichkeit eines Thrones.

nthalten „Getruckt in Straßburg von Hanß grünynger. Nach Christi geburt 1499.“ Allein die Unterschrift des Titelbildes „das)uß der Comedien“ verspricht viel mehr als es giebt. Um die Po-tirung der Zuschauer zu veranschaulichen, ist nur das Proscenium nit sechs agirenden Schauspielern angedeutet. Das Haus der Comödien ist nur der Platz für die Zuschauer, wunderbar genug onstruirt *). Im Libro d'architettura von Seb. Serlio † 1552) ist die angegebene Szene der Comödie (Ansicht einer Stadt von plastisch aufgestellten Häuserfacaden) in so fern merk-würdig, als das Proscenium eine Stufe niedriger ist als die ei-gentliche, nach hintenzu leise hinansteigende Bühne. Filip v. Zes-sen in seiner Beschreibung der Stadt Amsterdam giebt uns nebst einem Kupfer eine Beschreibung der Schauburg, die 1637 gebaut war und 1772 abbrannte. Der Zuschauerplatz ist „in Gestalt ei-nes halben Mondes“ von einer doppelten Reihe von Logen und der Galerie eingefaßt. Die Bühne oder das „Schaugerüst“ zeigt ins hinter dem Proscenium gleichsam drei Schiffe. Die Seiten-chiffe, Säulenhallen mit darüber befindlichen Galerien sind von iner geraden Balkenlage überdeckt, das Mittelschiff dagegen hat in aus Holz gebautes Tonnengewölbe. Durch Thüren in der Mauer, die einander gegenüber stehn, tritt man auf das Prosce-nium. Die Zugänge zu der Bühne führen durch die Säulengänge. Mitten vor der Hinterwand tritt ein Porticus hervor, dessen Gie-)el auf zwei Säulen ruht, darüber etwa von gleicher Breite ein Balkon. Neben den architektonischen Zierrathen ist der Raum mit Statuen, Büsten, Basreliefs und Guirlanden ausgestattet. Be-achtungswerther sind die Gardinen. Eine solche sehen wir zwi-schen den Säulen des Porticus aufgesteckt. Dies war wohl der Ort, der die häufigsten Verwandlungen zeigte, die auf der großen Bühne seltener und auf dem Proscenium gar nicht vorkamen. Die Gardine des Portikus (er ist das, was der Mitteleingang der ntiken Szenenwand) fiel gewiß von Zeit zu Zeit und dann konnte

*) Es ist am besten mit dem in Panoramen zu vergleichen, wo wir in der Mitte scheinbar von einem Thurm und zwar von einer rings umlaufenden Ga-erie hinunterschauen. Auf dem Holzschnitt sehen wir in einer krausen Gothik wei Gallerien übereinander um einen Thurm (in den man sich die heraufführ-ende Wendeltreppe zu denken hat) und zu ebner Erde drei Parketlogen. Zu-chauer sind Männer und Frauen.

es heißen: „Der innere Schauplatz öffnet sich und stellet vor —“ Die Wand an die auf dem Kupferstich sich ein Königsthron lehnt, verdeckt wahrscheinlich ein tiefes Gemach, in welchem z. B. nach dem „Aufzug, die stille Mahlzeit“ des Ibrahim Bassa gehalten werden konnte, wie es Caspar v. Lohenstein vorschreibt. Der Balkon, durch eine mit einem Bilde versehene Decke geschlossen, konnte aber sicher geöffnet werden und einen freien Durchblick gewähren. In ihm glaube ich den verwischten Abdruck des Theologeions zu gewahren. Die Gardinen zwischen den Säulenhallen sind gleichfalls aufgezogen und lassen das Auge in weite Landschaft sehen. Demnach haben wir uns die Szene gegenwärtig als einen offenen Säulenbau zu denken, wir befinden uns etwa vor einem Palast, so gut wie im Freien, denn das Gewölbe wird blau gestrichen gewesen seyn. Werden die Gardinen niedergelassen, so entsteht ein geschlossener Raum und wir sehen uns in das Innere des Palastes versetzt. In welcher Art bei der Darstellung eines Waldes, einer Wüste, die Säulenhallen und die Hinterwand verdeckt werden konnten, wissen wir nicht, jedoch ist es anzunehmen, daß die Verwandlung mehr symbolisch und andeutend, als auf eine künstlerische Täuschung berechnet war. Die Decke und das Proscenium blieben sicher unverändert. Bei den ältesten englischen Theatern war das Parterre ohne Dach und das Tageslicht erleuchtete die Bühne. Auf der Amsterdamer Schauburg hängt mitten vom Gewölbe ein bronzener Armleuchter wie in Kirchen herab, an einer querlaufenden Eisenstange hinter dem Proszenium konnte ein Vorhang vor- und zurückgezogen werden, es traten nach v. Zesens Bericht neben 20 Schauspielern 3 Spielerinnen auf; alles dieses war zu Shakspear's Zeit noch unbekannt.

Der Lettner, hier bis zur Unkenntlichkeit umgeformt, hatte sich damals noch vollständig erhalten. Er hieß auf dem englischen Theater Traverse und wir werden an Nef traversale in den Kirchen erinnert, da sonst kein Grund war, jenen Bau einen Querbau zu nennen. Auch die Ayrersche Bühne zeigte ihn, den innern Schauplatz — dies Theater im Theater — in allen seinen Theilen. Er hatte die Gestalt eines geraumen Durchgangs, der oben mit einer Balustrade versehn, mit einer Brücke verglichen werden konnte. Bei Ayrer finden wir den Namen Brücke, vielleicht eine Uebersetzung von Ponte als Gerüst, Schaugerüst.

Ponte heißt Malergerüst und die Uebertragung der Künstler-Ausdrücke von Italien nach Nürnberg kann nicht befremden. Den Gang über dem innern Schauplatz (in Hamlet eine Terrasse) nennt Ayrer Zinne. Der für den Lettner vorkommende Ausdruck Majestas ward im Englischen State und im Deutschen Stadel *). Wegen der geringen Höhe der Theaterbuden, wird der Gang (die oberste Bühne), der in vielen Stücken nicht nöthig war, gefehlt haben. Die gedruckten Stücke seit der Mitte des 17. Jahrhunderts enthalten keine Andeutung, daß er gebraucht wäre **). Wichtiger ist der Raum darunter, der innere Schauplatz, der geöffnet eine Erweiterung der eigentlichen Szene darstellte, gewöhnlich aber ein abgesondertes Gemach. Er hatte die mannichfaltigsten Be-

*) Comödien-Stadel in Augsburg, das älteste deutsche Schauspielhaus, wird so nach seinem Haupttheil genannt seyn. v. Stetten Kunst- und Handwerks-Gesch. in Augsburg Bd. 1. S. 530. Wenn wir die shakspearschen Stücke mit Aufmerksamkeit lesen, so finden wir, gleichsam als wenn der Dichter sich vergißt, hie und da Andeutungen des üblichen Lokals. Es geschieht der Säulengänge, der Treppen Erwähnung, nämlich des Aufgangs auf den State. Da es an Abbildungen wirklicher Theaterscenen aus alter Zeit fehlt, so haben wir durch andere bildliche Vorstellungen, deren Verfertiger das älteste Theater mit seinen Abtheilungen im Sinne gehabt zu haben scheinen, den Mangel zu ersetzen. Der Wiegendruck Speculum salvationis und zwar auf dem Holzschnitt: Regnum celorum simile decem virginibus (davon ein Nachstich in Heinecke's Nachrichten von Künstlern II. S. 222) zeigt etwas Verwandtes. Der göttliche Bräutigam steht auf einem Bau, unter dem sich ein großes Thor (die Höllenpforte) befindet und zu dem von beiden Seiten eine Treppe emporführt, auf deren Stufen die Jungfrauen stehen, deren fünf hinauf- und fünf hinab steigen. Eine Abbildung des 17. Jahrhunderts giebt uns Rubens in seiner Pest von Alost (Stich von Paul Pontius), wo wir vor dem gewölbten Durchgang die Pestkranken sehn, zu deren Schutzheiligen Rochus, der auf dem mit Treppen versehenen Bau vor dem Heilande kniet, berufen wird. Paul Veronese's so genannte Gastmähler mit den imposanten Treppen-Aufgängen und den offnen Säulenstellungen sind auch dahin zu ziehn.

**) Als Immermann zur Fastnacht 1840 in Düsseldorf, angeregt durch den jungen Tischlermeister von Tieck, die Vorstellung von „Was ihr wollt," gegeben von einer Zahl Malern und Kunstfreunden, leitete und zwar auf einer Bühne, die nach der shakspearschen angeordnet war, so fehlte auch hier der obere Gang. Ich bemerke, daß man hier zum innern Schauplatz ein Paar Stufen hinaufstieg. Dies möchte nicht zu rechtfertigen seyn und zeigt nur, daß Immermann die Nothwendigkeit einer Absonderung des Bühnenbodens durch Stufen einsah, aber nicht erkannte, wo eine solche anzubringen war. Die damals von Wiegmann eingerichtete Bühne lernt man aus Steindrücken von W. Camphausen kennen.

ſtimmungen. Wenn er geſchloſſen war, ſo konnte man durch zwei Thüren, zu beiden Seiten des ihn verdeckenden Vorhangs zu ihm gelangen, indem er bald für ein Schlafgemach, bald für einen Kerker ausgegeben wurde. Geöffnet gewährte er oft eine Fernſicht „im Perſpektiv" genannt. Der Vorhang wurde auf- und zugezogen und zeigte eine vollſtändige Szenen-Verwandlung. Dieſer Raum iſt, was der verdeckte Tiſch in der natürlichen Magie und hier iſt es, wo der Zuſchauer durch wunderbare Erſcheinungen überraſcht wird. Auf den anderen Bühnenabtheilungen fängt die Handlung immer an, hier ſehen wir uns oft mitten in dieſelbe verſetzt. In Kongehl's Innocentia (Shakſpear's Cymbeline) begiebt ſich Innocentia (Imogen) zur Ruhe und „es wird zugezogen." Louis (Jachimo) ſteigt aus dem in der „äußerſten Szene" (Proſcenium) ſtehenden Kaſten. Er öffnet den Vorhang des zum bilderreichen Schlafzimmer veränderten Raumes und betrachtet die ſchlummernde Innocentia im Bette. In demſelben Stück lieſt man: „die innere Szene eröffnet ſich, Soliman ſitzt auf dem Thron." Bei Kongehl werden die verſchiedenen Gegenden im Lauf einer Reiſe dadurch dargeſtellt, daß Louis und Ambroſius (Poſthumus) die verſchiedenen Bühnen-Abtheilungen betreten. Es wird nur „die äußerſte" (Proſzenium) und „die innere Bühne" genannt, zwiſchen denen die große, eigentliche Bühne lag. Der Name äußerſte (nicht äußere) Szene zeigt, daß er drei Bühnenabtheilungen annahm. Für die böſen Geiſter giebt es noch einen Abgrund als Verſenkung, ein Zeichen, daß das Podium ſich anſehnlich hoch über den Zuſchauerplatz erhob. Es wird bemerkt: „Calumnia, Philoplut und Trügewicht ſpingen aus dem Abgrund". „Der Schauplatz eröffnet ſich, Trügewicht ſpringt hinein."

Bei der antiken Bühne iſt bis auf die Action zu das Plaſtiſche in dem Grade vorherrſchend, als in der modernen das Maleriſche. Das Plaſtiſche iſt der ſhakſpearſchen Bühne verblieben und wirkt durch das Symmetriſche. Auf unſeren Bühnen ſehen wir Gruppirungen nach der Tiefe hin, bei Shakſpear im Basreliefſtyl in einer Linie. Das Theater hatte eine bedeutende Breite, und ſchon darum war die Anbringung eines das Ganze verhüllenden Vorhangs ſchwierig, aber eine geringe Tiefe. Impoſant wurde der Anblick der Bühne beſonders dadurch, daß die Szenen über einander emporſtiegen.

Die Bühnenabtheilungen sind aber auch von großem Nutzen zur leichteren Orientirung der Zuschauer, deren Phantasie in einer zugestandenen herkömmlichen Weise geleitet wurde *).

Das Proszenium lag einen Fuß tiefer als die eigentliche Bühne. Die Stufe, die wir in Serlio angegeben fanden, ist so hoch, daß sie in Shakspear bisweilen als Sitz dient. Auf dem Proszenium bewegt sich das Volk, die derben humoristischen Charaktere, denen es wohl anstand, mit dem Parterre zu fraterniſiren **). Auf ihm wurde wegen der näheren Beziehung zu den Zuschauern der Prolog gesprochen. Das Proszenium ist oft als ein Freigang, Hausflur anzusehn und das Erscheinen des Gemeinsten befremdet hier nicht, wenn wir im Hintergrund auch ein prächtiges Zimmer sehen. Was hier und dort geschieht steht oft nicht in genauem Zusammenhange. Bei Kongehl klopft die Hexe Korimba an die Proszeniumthüre, Innocentia schickt ihr Mädchen und läßt öffnen und jene fragt: „Ist eure Frau zu Hause?" obgleich sie durch einen Blick sich davon überzeugen konnte. Die Absonderung ist oft theatralisch wirksam. In Romeo und Julie nimmt sich der Fürst ansehnlicher aus, wenn er von der höheren Bühne herab den Raufbolden Verträglichkeit gebietet. Durch die Einrichtung wird bei verwickelten, neben einander laufenden Handlungen mancher Verlegenheit vorgebeugt. Als der Sommernachtstraum in Berlin 1842 gegeben wurde, wußte Tieck bei Anordnung der Szene, in der Titania und die Schäferpaare nach einander erscheinen, sich nur dadurch zu helfen, daß Elfen einen Laubvorhang improvisirten, indem Lysander und Hermia nicht bemerkt werden sollen. Wenn diese das niedriger liegende Proscenium sich zum Ruheplatz wählen, so bedarf es dessen nicht.

Die Einfachheit der shakspearschen Bühne widerstrebte der luxuriösen Ausstattung des Hamburger Opernhauses und eine falsche Pracht ward überall auf das recitirende Schauspiel übertragen. Hamburg baute einen Musentempel und hielt ein stehen-

*) Durch den Comödienzettel mit Angabe des Schauplatzes konnte viel Symbolisches aufgegeben werden, was damals nicht zu erübrigen war.

**) A. W. v. Schlegel braucht einmal den Ausdruck: das Vorzimmer der Poesie.

des Opernperſonal vom J. 1678—1728. Das freie Weſen auf der Bühne ward nun zur Maſchine und Maſchinen-Comödien, ſolche, in denen wunderbare Erſcheinungen dem überraſchenden Auge vorgeführt wurden, waren beſonders beliebt *). Manchem erſchien kein Stück als tüchtig, in dem nichts vom Himmel kam. In der Anzeige von Comödien wurde verſprochen, die Zuſchauer „durch vielfältige Maſchinen und vorkommende Veränderungen" durchaus zu befriedigen. Die ihren Wirkungen nach bewunderten Maſchinen waren den Königsbergern ſo bekannt geworden, daß Hamann von einer überraſchenden Wendung ſagt, ſie „bricht wie eine Maſchine in der Oper hervor" **). Im Hamburger Opernhauſe gab es Seitenſzenen, die 39, Mittelvorſtellungen die etliche 100 Mal verändert werden konnten. Den Mechanismus zum ſchnellen Decorations-Wechſel ſoll Ferdinand Bibbiena (Galli), erfunden haben, der zwiſchen 1657—1743 lebend zu einer Künſtler-Familie gehörte, die als Theaterbauer und Theatermaler in der ganzen Welt zerſtreut wirkten. Lanzi ſagt: „es iſt kaum ein Hof, der nicht einen der Bibbiena zu ſeinem Dienſte berief." Ein Franzoſe indeß Francois Dorbay in Paris, der 1698 ſtarb, ſoll das ſogenannte erſte regelmäßige Theater gebaut haben.

Seitdem man die Vorrichtungen kannte, um mit Bilderwänden eine vollſtändig neue Szene zu ſchaffen, hielt man die im Kleinen oder theilweis vorgenommenen Umwandlungen nicht mehr für paſſend und alle auf der Bühne ſichtbare Architektur war jetzt nur eine gemalte. Die Theater mit dem gleichen Fußboden wurden überall nachgeahmt und häufig in den Ballhäuſern eingerichtet, die ihrer eigenſten Beſtimmung halber nicht mehr in der Mode waren, ohne daß jene darum der Redoute entzogen wurden. Urſprünglich ergötzte man ſich im Saal des Ballhauſes am Ballſpiel, einer Luſtbarkeit, die von Italien nach Deutſchland herübergekommen war. Zum Ballſchlagen (Palla) ward 1548 in Augsburg einem Biſchof zu Ehren ein Ballhaus gebaut ***). An allen

*) Zu Ben Jonſon's Erfindungen fertigte ſchon in London Inigo Jones († 1651) Meſchinen.

**) Monantes, Allerneueſte Art zur reinen Poeſie 1722 S. 395. Hamanns Schriften II. St. 465.

***) v. Setten Bd. II. S. 175.

Höfen kommen mindeſtens im 17. Jahrh. Ballhäuſer vor, in denen ſpäter nicht mehr Ball, ſondern Comödie geſpielt und daneben auch noch getanzt wurde. Ein ſolches Ballhaus in Königsberg zur Zeit des großen Kurfürſten gebaut, gehörte zur Zierde des früher genannten Hetzgartens und war das an die Hofapotheke anſtoßende Haus. Aus dem Geſuch eines kgl. Ballmeiſters Iſaac Bion, 29. Mai 1715, erſehen wir, daß das Ballhaus „zur Recreation der ſtudirenden Jugend diente" und 1714 an einige Comödianten verpachtet, im ruinirten Zuſtande zurückgeblieben war *).

Manches Alterthümliche in Darſtellung und Schauſpielweſen darf nicht übergangen werden. Nach dem Prolog pflegten die Spielenden mit Bezeichnung der von ihnen zu gebenden Partie dem Publikum vorgeſtellt zu werden. Gottſched in der von ihm genannten Comödie Politica Dramatica, die 1667 erſchien, führt an, daß dies „nach bisheriger Manier" geſchehn ſey **) und dasſelbe finden wir im Handwerkerſpiel im Sommernachtstraum und ebenſo in der beſprochenen Comödie von Michael Albini. Oft ſagte auch der Auftretende in aller Treuherzigkeit, wer er ſeyn ſolle. Ein Gott Vater ſagt:

Ich habe geſchaffen alle Ding — —

und A. W. v. Schlegel vergleicht eine Ankündigung der Art mit den bedruckten Zetteln, die auf alten Holzſchnitten ſich aus dem Munde der Figuren ziehn. Ein Carl XII theilt in einer Hauptaction ſeine Genealogie mit: „Carl XI, ein Sohn Carl Guſtavs, welchem die Schwediſche Krone cediret ward, war mein Vater" u. ſ. w. Ein Trompetenſignal verräth das Erſcheinen des Herrſchers, dies finden wir bei Shakſpear und bei Lohenſtein im Ibrahim Baſſa.

*) Das Theater beſtand noch einige Jahre ſpäter, indem ein Seiltänzer vor 1718 auf dem Jahrmarkt „in der auf der Junkerſtraße erbauten Comödianten-Bude" ſich ſehen laſſen will.

**) Gottſched II. S. 254. Bisweilen, wie in der Comödie im Hamlet, ſah man zuerſt die Pantomime und hörte dann die Erklärung. Der Anfang des Mozartſchen Don Juan zeigt Aehnliches. In den Niederlanden war es im Anfang des 17. Jahrhunderts gewöhnlich, daß auf dem Theater Tableaux geſtellt, die von den Schauſpielern redend und ſingend erklärt wurden. Gervinus III. S. 430.

Durch den Comödienzettel ward dergleichen erübrigt *). Einer soll schon vom J. 1520 herrühren und zeigt eine Vorstellung in Rostock zur Ehre Gottes an. Mit Erlaubniß der geistlichen und weltlichen Obrigkeit soll am Sonntage bei klarem Wetter vom Stande der Welt, den sieben Altern der Menschen und den sieben Leiden der Jungfrau Maria gespielt und auf schöne Anzüge gesehn werden. Es wird keine Leichtfertigkeit vorkommen, dagegen heilsame Lehre und fruchtbare Unterweisung. Der Anfang ist gegen 12 Uhr. — Im Wesentlichen finden wir hier schon den Styl der spätern Comödienzettel, deren ältester in kl. Quart gedruckt vom J. 1702, von der Velthenschen Truppe ausgegeben wurde. Und dieser ist wieder das Modell derjenigen, die Hilferding vertheilen ließ **). Die ältesten Schauspieler schickten Anfangs zu Fuß, dann zu Pferde Herolde im barocken Staat unter Trompetenschall in den Straßen umher, um Ort, Zeit und Preise der Vorstellungen zu verkündigen. Der Herold war gewöhnlich die lustige Person. — Wie man an den Thüren der Kirche Festacte anzuzeigen pflegte, so klebte man geschriebene Anschlagzettel an die Thüren der Comödienbuden, auch wohl an Stadthore und Straßenecken. Als am Ende des 17. Jahrhunders N. A. Strungk während der Messe in Leipzig Opern gab, ließ er, wie dies in Italien üblich, gemalte Schilder mit dem Namen der Stücke an Seilen mitten über den Straßen aufhängen, damit sie trotz den Laternen die Stadt erleuchteten.

Nicht unwahrscheinlich ist es, daß eine Zeitlang gedruckte Programme an die Theaterbesucher ausgegeben wurden, namentlich bei extemporirten Stücken. Das von Dach's Sorbuisa hat sich erhalten. Die Inhaltsanzeigen vor den einzelnen Akten der Tragödien von Lohenstein, der Phönicia von Kongehl scheinen für den Abdruck auf einzelnen Blättern behufs der Vorstellungen bestimmt zu seyn.

*)Jetzt betreten wir oft dermaßen vorbereitet das Theater, daß wir den Inhalt des Stückes nicht mehr kennen zu lernen brauchen, indem er in Titel und Personenverzeichniß gegeben wird. Ich nenne das kleine, durch Dörings Spiel gehobene Lustspiel von Kotzebue: „Der gerade Weg der beste."

**) Vgl. Beilage zur dritten Abtheilung: Fünf Comödienzettel.

Die Controverse für und gegen die Schulkomödie werden in großartigem Styl in Bezug auf das gesammte Theater fortgesetzt und die feindseligen Ansichten als aus dem Pietismus hervorgehend von den Freunden der Schauspielkunst mit Schärfe und Entschiedenheit zurückgewiesen. Man warf dem Theater vor, daß es sich nicht allein durch die Vorstellungen an Moralität und Kirche versündige, sondern, daß es der Schlupfwinkel einer verbotenen Wirthschaft sey und ein praktisches Heidenthum unter den Mitgliedern unterhalte. Weniger konnte ein solcher Argwohn Platz greifen, als das Schauspieler-Personale allein aus Männern bestand. Nur durch vorgefaßte Meinungen der Art läßt sich die lieblose Verfolgung der Schauspieler von Seiten der protestantischen Geistlichkeit erklären. Das Theater sollte aber auch nicht gelitten werden, weil das unchristliche Gaukelspiel den Pöbel zu unnützen Geldausgaben verführe *).

Als der Rector Koitsch († 1734) in Elbing die Comödien aus den christlichen Schulen abgeschafft wissen wollte, weil diese nicht Lycea und Apollinis sacraria seyn, vielmehr Werkstätten des h. Geistes **), so trat der Theolog Schelwig, der als Prof. des Thorner Gymnasiums Schulcomödien gedichtet, gegen ihn auf und bezüchtigte ihn des Pietismus. In Deutschland wurden viele Schriften über das Theaterwesen gewechselt. Der Pastor Elmenhorst, früher Operndichter, gab 1688 zu Hamburg eine Dramatologia antiquo hodierna heraus, in der er erwies, daß die neuere Oper von der alten, die die Kirchenväter verworfen, sich ganz und gar unterscheide, daß jene „nicht zur Unehrbarkeit und sündlichen Augenlust, sondern zur geziemenden Ergötzung und Erbauung und Tugendwandel vorgestellt, dannhero von der

*) Der dänische Hofprediger Lassenius ein geborner Preuße, dessen Vater, ehe er Priester Schauspieler gewesen, schilt in seinen Arcana Politica Atheistica 1672 auf die Welt, die an der „Geschichte des Herrn Pickelhäring, Jan Trompeters Geist, St. Nicolaus-Gift und andern dergleichen herrlichen Operibus“ Gefallen finde, auf die „Komödianten, Gaukel- und Taschenspieler, Quacksalber, Zahnbrecher, Glückstöpfer und dergleichen Geschmeiß und Gesind, so zu anders nichts dienet, dann dem gemeinen Mann sein artlich und mit guter Manier das Geld aus dem Beutel zu ziehen, diese Carcinomata und Pestes Reipublicae.“

**) Toikemit. S. 282,

chriſtlichen Obrigkeit wohl könne erlaubt werden.“ Es kam dahin, daß ein Gutachten der Wittenberger theologiſchen Facultät erfordert wurde, die im Eifer gegen die Oper einen Mißbrauch des geiſtlichen Strafamts erkannte Gegen den Prediger Winkler, der in Schriften und von der Kanzel herab ſeinen Theaterhaß kundgegeben, trat die bekannte Principalin Velthen auf, welche als wiſſenſchaftlich gebildete Frau, in dem Werk: „Von hoch- und wohlgelehrten Frauen“ eine Stelle einnnimmt. Sie ſchrieb: Zeugniß der Wahrheit vor die Schauſpiele, aus vieler Theologen Zeugniß zuſammengetragen und aufgeſetzt.“ Eine neue Auflage veranſtalteten 1711 die Schauſpieler in Schwerin und die letzte unter anderem Titel 1722 Namfoh, ſo nannte ſich der Theater-Director Hoffmann. Möglich iſt es, daß eine andere noch gelehrtere Frau eine dramatiſche Satire gegen den Pietismus in Königsberg nur darum ſchrieb, um die Feinde unſeres Theaters zu entwaffnen, die weniger offen zu Werke gingen als die Geiſtlichen in Deutſchland. Die Profeſſorin Gottſched ließ anonym die „Pietiſterei im Fiſchbeinrocke“ (dem Franzöſiſchen nachgebildet) in Roſtock 1736 drucken, in welcher Comödie mehrere Theologen von der ſtrengen Obſervanz angegriffen werden *). In dem Pietismus erkannte ſie den ſchlimmſten Feind des Theaters, weil er der Heuchelei ſich ſchuldig mache, die er an ihm verdamme. Sie pflichtete wohl als Ueberſetzerin einem franzöſiſchen Schriftſteller bei: „Freilich dürfen wir bei unſerer Schutzſchrift für die Bühne nicht auf den Beifall der ſtoiſchen Weltweiſen, der Janſeniſten, Schwärmer und anderer widriger Leute hoffen.“ In jenem Luſtſpiel ſchildert ſie einen Mann von geradem Weſen, der in einen pietiſtiſchen Klub einzutreten eingeladen wird und ſich alſo äußert: „Ich wollte zwar in die Comödie gehen, allein ich werde nichts dabei verlieren.“ Durch eine Cabinets-Ordre vom 18. Febr. 1737 wurde „das ſchändliche, fameuſe Pasquill“ verboten. Es machte Aufſehn und es wurde in Königsberg gegen den Verbreiter und vermeintlichen Verfaſſer ein Prozeß angeſtrengt. Dies half in ſoweit dem Theater, als der Tartüffe mit größerer Aufmerkſamkeit geſehen wurde. Im „Nöthigen Vorrath zur dramatiſchen Dichtkunſt 1757“ verrieth Gottſched die Dichterin.

*) Auszüge aus ihr in N P P B. Bd. III. S. 270.

Die Geiſtlichen in Elbing wollten 1715 keine Komödianten dulden. Die in Danzig eiferten gegen Schauſpiel und Maskerade als einen Gräuel. Als v. Eckenberg das Privilegium erhalten, in den Provinzialſtädten Vorſtellungen geben zu dürfen, ſchleuderte die Geiſtlichkeit ihre Bannflüche. Und als ſie ſich beruhigt zu haben ſchien, ſo bot in Königsberg, wie erzählt iſt, ein Kriegsrath ſeinen ganzen Einfluß auf, um Hilferding zu Grunde zu richten. Es erfolgte wahrſcheinlich auf ſeine Anregung 1. Febr. 1741 eine Beſchwerde von Seiten des Fiscus, da jener die Abgabe zu zahlen ſich für unfähig erklären mogte, wenn ſein Theater in Miscredit gebracht würde.

Friedrich Wilhelm I. führte die Theatercenſur ein und eine 1744 in Berlin ſpielende Truppe mußte vor der Darſtellung die Comödienzettel zur Genehmigung einreichen*). Das Theater, das in Berlin nicht entbehrt werden und nicht den unter ſeinem Vorgänger eingeführten Geſchmack und Glanz ganz entbehren durfte, ſollte darum dem Staate keine Mehrausgabe verurſachen. Dies wurde dadurch bewirkt, daß ein königliches Reſcript 1732 den Landes-Collegien und Gerichten befahl, eine beträchtliche Zahl Billete zu löſen**). In der Provinz, wo eine Ueberwachung ſchwieriger, bei den geringen Gehalten eine ſolche Gewaltmaaßregel weniger angänglich ſeyn mogte, wurde das Theater Anfangs ganz verboten. Als auf den Wunſch eines Directors Hochteutſcher Comödianten J. H. Mann in Königsberg die Regierung die Erlaubniß zum Spielen beantragte, erfolgte 7. Dez. 1721 der Beſcheid: „Da Wir dergleichen zu nichts als zum Verderb der Jugend gereichende Dinge einmal verbotenermaaßen in Unſern Landen nicht geduldet, vielmehr anſtatt ſolcher Etabliſſements Gotteshäuſer darin gebauet, ſo habt Ihr obgemeldete Comödianten

*) Wilken a. a. O. Seite 113.

**) Nämlich 2020 Billete (Zettul), die 673 Thlr. 8 Gr koſteten. In der Repartition heißt es am Ende: „Vorſtehende Collegia ſollen in die Commedia gehen und täglich cour à tour aus jedem Collegio einige Deputirte bei namhafter Strafe des Außenbleibens ſich darin finden, auch keine Excuses angenommen werden, weil ſie wohl ſonſt ſpatzieren gehen und ausfahren können. Der General-Fiscal ſoll hierauf Aufſicht haben und umſonſt hineingehen, auch von jedem Collegio ihm täglich eine Specification gegeben werden, wer hinein gehet."

abzuweiſen, auch hinfüro als Leute, ſo wegen Ihres Alterthums (etwa wegen alten Herkommens oder weil ſie vorgeben, die Kenntniß des Alterthums durch ihre Vorſtellungen zu fördern oder weil ſie durch Hervorhebung des heidniſchen Alterthums ſchaden?) dergleichen Dinge nicht approbiren ſolltet, an uns davon hinfüro keine Erwähnung mehr zu thun"*). Friedrich I, wenn auch kein Freund des deutſchen Schauſpiels, war ein Feind der pietiſtiſchen Verketzerung. Als ein Mitglied der Hilferdingſchen Truppe in Königsberg daſſelbe erfuhr, was viele Schauſpieler in Deutſchland, der Magiſter Velthen an der Spitze, von Seiten der Geiſtlichkeit erfahren hatte, daß ſie den Sterbenden die Communion verſagte, ſo ſcheint die erfolgende Unterſuchung den zelotiſchen Eifer gegen das Schauſpiel abgeſtumpft zu haben.

Der Schauſpieler Kern rang auf dem Todesbette, man ſchickte vergeblich nach vier Geiſtlichen und er ſtarb ohne den Troſt, nach dem er verlangt hatte. Dagegen erhob Hilferding 9. Apr. 1741 Klage und Beſchwerde. Er habe, ſchreibt er, ſich bemüht, bei ſeiner Geſellſchaft nur ſolche Leute anzuſtellen, die keine der chriſtlichen Religion und vernünftigen Sitten entgegenlaufende Lebensart führen, dennoch vernehme er, daß „einige der hieſigen Geiſtlichen ſeine Schaubühne auf das Empfindlichſte mitnehmen, ja ſogar einem der Mitglieder, Namens Kern, auf ſeinem Sterbebette den geiſtlichen Zuſpruch und das h. Sakrament verweigert, der ohne dieſes ſterben müſſen." Er fürchtet, daß dem Verſtorbenen auch das Begräbniß nach chriſtlichem Gebrauch werde verſagt werden und er bittet zu verordnen, daß er bei der neuroßgärtſchen Kirche nach chriſtlichem Gebrauch ordentlich und mit gewöhnlichem prieſterlichen Segen begraben werde. Die Regierung im Sinne des Landesherrn giebt ſofort dem ſamländiſchen Conſiſtorium auf, jene vier Prediger zur Verantwortung zu ziehn, dem Verlangen Hilferdings nicht entgegen zu ſeyn und das Erforderliche zu veranlaſſen. Am 16. Apr. fand eine feierliche Beerdigung ſtatt und der altſtädtſche Kantor wurde angewieſen, dem Comödianten zu Ehren in der neuroßgärtſchen Kirche eine Vocal- und Inſtrumental-Muſik zu veranſtalten**).

---

*) Beitr. z. K. Pr. Bd. III S. 76.

**) Friedrich II., der ſolche Geiſtliche die evangeliſchen Jeſuiter nannte, er-

Beilage zur zweiten Abtheilung.

Luſtſpiel und Schäferſpiel aus dem 17. Jahrhundert.

Aus des Danziger Rathsherrn Georg Schröder († 1703) handſchriftlichem Tagebuch *).

1668. Im Domnik Commedien geſehen.

den 12. Septemb. eine Comedie geſehen, die genandt worden der Irrgart der Liebe.

In Actu primo wird ein Jagtgeſchrey gemachet und kompt die Rosalinde herauß, gleichſam einem Wilde nacheilend und fängt von ihrer Liebe an zu reden. Darauff findet ſich der Graff Hendrich zu ihr, ſie entdeckt ihme ihre Geneigtheit und beſtimmet eine Zeit, das er zu ihr kommen ſoll. Dieß höret der Hertzog von Oxfort, bedenket ſich kurtz auff eine Liſt den Graff Hendrich feſt zu machen, gehet hin zum Könige der Roſalinden Vater, träget ihm Verrätherey vor und bringets ſo weit, das Graff Hendrich ins gefängniß muß und an ſeine ſtat gehet er hin in den Garten zu Roſalinden bey nacht. Des Morgens ſchreibet er an den König, daß Graff Hendrich nur ſolte wieder loß gelaſſen werden, denn es were ihm die nacht der Todt geſchworen; aber nun hatte es nichts mehr auff ſich. Wie nun der Graff Henrich aus dem gefängniß kompt und die Roſalinden ſpricht, ſo meldet ſie ihm, ſie hätte nach der genoſſenen Buhlſchafft groß Verlangen nach ihm gehabt. Er ſchwöret daß ihm nichts bewuſt.

theilte, als eine Studentenſchlägerei im Theater zur Verweiſung der Comödianten aus Halle den Grund geben ſollte, folgenden mißbilligenden Marginal-Beſcheid: „Das iſt das geiſtliche Muckerpack ſchuldt daran, ſie Sollen Spillen, und Her Francke, oder wie der Schurcke heiſſet, Sol darbey Seindt, umb die Studenten wegen ſeiner Närriſchen Vohrſtelung eine offentliche reparation zu thun, und mihr Sol der ateſt vom Comedian en (etwa Kommandanten?) geſchicket werden, das er dargeweſen iſt.“ Da das Atieſt nicht ſogleich erfolgte, forderte er es zum andren Mal. Franke wurde indeß gegen eine Geldſtrafe von 20 Thlr. von der beſchämenden Bedingung entbunden.

*) Nach der gefälligſt mitgetheilten Abſchrift des Hrn. Prof. Hirſch in Danzig.

In Actu secundo reiſet der Graff nach Briſtol, damit er der Roſalinden frey ſein mochte und laſſet ihm alda ſeine vormals geliebte Roſauram vertrouven, mit der er 2 Kind albereit gezeuget. Indeſſen geräth die Roſalinda in große Traurigkeit. Ihr Vater leſſet ihr vorſpielen, es will aber nichts helffen und indem kompt Graff Henrich mit ſeiner Roſaura und Kindern bey Hoffe an, wird zu ihr eingelaſſen. Darüber entrüſtet ſich die Roſalinda noch heftiger und indem ſein älteſter Sohn ihr die Hand küſſen wil, ſchläget ſie ihm in die Augen. Darauff muß Graff Hendrich abtreten, und der König begehret von der Roſalinda zu wiſſen die uhrſach ihres betrübniß, und weil ſie ſolches mündlich zu berichten ſich weigert, wil er, das ſie es ſchrifftlich thue. Welches auch geſchieht und klaget ſie Graff Hendrich an, das er ſie geſchwängert und davon gezogen ſey. Der König beſinnet ſich was zu thun und leſt Graf Hendrich holen, der kompt. Hierauff redet der König mit ihm freundlich und fraget ihn, was demjenigen zu thun ſey, der eines Königs tochter zu fall gebracht und doch ſein eigen gemahl habe. Graff Hendrich antwortet, man ſol ihn zwingen, das er ſein gemahl umbbringe. Der König ſpricht, du haſt dein eigen urthel gefället, gehe hin und entleibe deine gemahlin. Der Graff wil ſich verantworten, kann aber keine Audientz haben.

In Actu Tertio muß Graff Henrich ſeine Gemahlin ertödten, er kan es aber nicht thun, ſondern wird unſinnig und die Roſaura wird auff ein ſchifflein geſetzt und ergiebet ſich den Wellen. Hierauff wil der König Graff Hendrich ſeine tochter vermählen, er fantasiret aber.

In Actu quarto kompt der Graff von Briſtol der Roſaura Vater und wil ihren Todt rächen mit kriegesmacht gegen London und macht der Roſaura elteſten Sohn zum General. Hierauff kompt der Graff von Orſort mit der Roſaura auf das Theatrum und giebet zu verſtehen, wie er dieſelbe von dem meer errettet, und wil ihrer Liebe genieſſen, giebet ihr kleider, das ſie ſich wie Ein Kammerdiener bey ihm enthalten ſolle, gibt ihr zu vernehmen, das er bey der Roſalinda geweſen.

In Actu quinto kompt die Roſaura in manskleider wie ein Flüchtiger aufs Theatrum, wird gefangen und für ihren Sohn gebracht, der nimbt ſie an und macht ſie zu ſeinem Capitain. Der König überſchickt dem Graffen von Briſtol den Henricum

und machet den Graff von Oxfort zum General. Hierauff machet der Graff von Briſtol fried mit dem Könige und wil den Graff Henrick archibusiren laſſen, wie ihm nun die aug verbunden, ſo tritt die Roſaura (in der Capitainstracht von ihm unerkannt) herfür und ſpricht, er ſey unſchuldig und übergiebet dem Graff von Oxfort den Ring, den er von der Roſalinda überkommen. Der Graff von Oxfort bietet der Roſaura den Duel an. Darüber wird ſie erkandt, das ſie Roſaura; ihr Vater, ihr Mann und ihr Sohn erfreyen ſich über ihrem Leben. Und der König ſetzet den Graff von Oxfort zu Rede über ſeiner Tochter fall und gibt ſie ihm zur Ehe. Dennoch aber kompt der alte Graff von Briſtol und wil mit dem Graffen erſtlich duelliren, gleiches wil auch Graff Henrich thun. Aber der König ſpricht ſie alle zu *Friede und* gibt ſeiner Tochter Hochzeit.

Der unbeglückte Schäfer Corydon, welcher dennoch durch eine urplötzliche Verwandlung mit Zuhülfe der Cypris in Annehmung der himmliſchen Roſibellen in einem Fortunato verkehret worden, welchen zur Beehrung des Hochzeitstages des Herrn Heinrich Bartſchen, vornehmen Kaufmanns in Tilſit, mit der Jungfer Marien Eliſabeth Lengnicken, welcher den 17. Juni 1686 auf Lenkuhnen feierlich vollzogen ward. In einem Paſtorell abgebildet **M. I. R. E. P. P.** (M. Jacob Reich, **Eloquentiae Prof. Publ.** Königsberg fol. *)

(Auf einer „mit vielen Lämmern überlaufenen Luſtwieſen" verſichern Corydon und Chlorinde ſich ihre treue Liebe und wie überall, ſo fehlt es auch hier nicht an den gröbſten Unverſchämtheiten.)

Cor. In deinem ſaftreichen Kuß faſſe ich auf Perlen als Tropfen. O laß mich auf deinem Wangenfelde graſen, laß mich meinen Nektar und Malvaſier in ſanften Beküſſungen ſchmecken.

Chl. Du mein ander Ich o Corydon. Deine Augen ſind meine Flamme, dein Anhauchen meine anmuthsvolle Weſtwinde,

*) In dem Auszug iſt das Unſauberſte unterdrückt. Reich war Druckereibeſitzer in Königsberg und der Druck, auf drei Bogen in Fol., ging ex typographia Reichiana hervor.

dein Schooß mein Port, dein Schlaf mein Leben, deine Lenden mein Polſter.

(Infortunio will Chlorinden zur Untreue verführen.)

Inf. Was ſchadet's, daß auch mehr Pferde aus einer Tränke ihren Durſt löſchen, mehr als ein Stier aus einer Krippe Fraß nehmen? Können ſich nicht viel Schwanen in einem Strom abwaſchen, viel tauſend Vögel durchſtreichen eine Luft, ſoviel tauſend Bäum und Aeſte ſind ihre gemeine Ruheſtätte. Nur einen halben Mund, Hand, Schooß!

Chl. Heb, heb dich weg dn Irrkopf! Fugit.

[Der Schauplatz verſtellet ſich in dicken bebäumeten Wald, in deſſen Mitte ein runder heller Teich ſich eräuget, in welchem die beſchwitzeten Najaden und unverheiratheten Schäferinnen ſich baden.]

(Die Flatterlaus (für Floh) der Begleiter und Rathgeber des Infortunio.)

Fl. Ihr ſchönſtes Jungfernvolk, ihr holdes Frauenzimmer, Euch ruf ich auf zu Zeugen! Hat wohl ein Schäfer einen ſo freien Zutritt in eure Paläſte als meine Majeſtät? Ich bin die Brut eures Bluts, ein Zögling eures Fleiſches, ein Jungfernkind. Wollet ihr euer Fleiſch haſſen? Wer leget nicht ſeinen Sohn in ſanfte Windeln, in ſeinen Schooß. Wenn ich erwache, ſo ſitze ich euch im Nacken, von dann gehe ich auf die Weide. Ich lecke euren Schwanenarm und Brüſte.

Inf. Du lumpene Flatterlaus biſt glückliger als ich.

Fl. Herr werdet ihr auch eine Laus, ſo könnet ihr meines Glükkes theilhaftig werden.

(Aretine, Galathea und die Nymphen ſingen im Bade.)

[Die Nymphen erblicken den an den Bäumen herausgeworfenen Schatten des Infortunio und ducken ſich unter Waſſer.]

Gal. Entweich Infortunio du Unglücksvogel, wer hat dich hieher gewieſen?

Aret. Heb dich weg! Erröthet ſich Infortunio nicht, auf uns Nackte ſeine Augen zu werfen? Stehet das einem ſtattlichen Schäfer wohl an?

Inf. Nicht der ganze Ozean, der Vater aller Nymphen mag mit

seinen Fluten meine Flamme vertilgen. Leidet, daß ich meine Hirtenkleider ablege und die Ehre haben könne, mit euch zu baden.

[Als Infortunio sich niedersetzet, werfen die Schäferinnen ihre Badelaken und weißen Kittel über sich und laufen ins Gesträche.]

(Als Diana mit ihren Gefährtinnen in der Forst jagt, um zur Hochzeit eines edlen Schäferpaares den Braten zu beschaffen, so legen sich Infortunio und Flatterlaus „grüne Jungferkleider" an.)

Inf. Recht gerathen! Haben wir mit ihnen eine gleichende Tracht, so meinen sie, daß wir ihres Geschlechtes seyn und können uns also füglicher an sie machen und hangen. Komm laß uns eilen.

Fl. Ja dat es en Wiewer-Narr. Seht schönste Pöpkens, wat de Lew nicht kann. Se makt ut dem Kerdel ee Wiew, on ut mie en gliken Narren.

(Diana setzet mit ihren Jungfern dem Wildpret nach, die Fiedermaus und Infortunio mischen sich in diese Gesellschaft, sie werden aber erkannt und „mit den Hunden behetzet, daß sie beschwerlich ihr Leben daran bringen.")

[Das Theatrum stellet in einem Perspektiv für Augen einen köstlichen Palast, in welchem viele Fackeln glimmen, in welchem viele Tafeln gedecket. In der Luft fliehen die Cupidines und werfen ihre schnellen Pfeile. Der Gott Pan präsentiret sich mit seinen Satyris und singet zum Tanz. Vulcanus kommet mit seinen Cyclopen, welche mit allerhand Küchengeräthe an Bratspießen, Kesseln, Bratpfannen beladen von der Hochzeit gezogen, taumelt und singt mit seinen Gesellen rasend.]

(Es wird erzählt daß Venus sich des oft schimpflich zurückgewiesenen Infortunio erbarmet und ihm eine Amaryllis zugeführt habe. Da die Flatterlaus sich auch der Amaryllis nähern will, so verscheucht jene Infortunio mit dem Hirtenstab. Zuletzt singen Infortunio und Amaryllis voll freudigen Dankes.)

Dritte Abtheilung.

Widerſtreitende Reformbewegungen auf dem Theater bis zur Zeit des Hubertsburger Friedens.

Die Dichter Gottſched, v. Hippel. Die Theater-Directoren Schönemann, Ackermann, Schuch.

In dem bunten Durcheinander der Breterwelt mußte, wie ſich E. Devrient ausdrückt, Ordnung ſchaffen ein Pedant und eine Frau, nämlich der Profeſſor Gottſched und die Theaterprinzeſſin Neuber.

Die franzöſiſche Tournüre ward in Anwendung gebracht, weil überall in Kunſt und Sitte der franzöſiſche Hofmeiſter beliebt wurde. Die Kunſtakademien wurden von franzöſiſchen Directoren geleitet oder wenigſtens nach franzöſiſchem Zuſchnitt eingerichtet. Das Franzöſiſche war gleich bedeutend mit dem Großen und Feierlichen und wurde allein der feineren Bildung als angemeſſen erachtet. Das Niederländiſche und Deutſche galt für ebenbürtig mit den Bauern- und Marktſzenen auf den alten Genrebildern und ſchien mit den gemeinen Volksluſtbarkeiten auf einer Linie zu ſtehn.

Das Vornehme und die akademiſche Geſpreiztheit mußte von der Malerei auf die deutſche Bühne verpflanzt werden, um dieſe den Gebildeten als anſtändig erſcheinen zu laſſen. Wenn auch nicht weniger durch Nobleſſe als durch ein ſtrenges Natürlichkeitsprincip dem comödiantiſch Leichtfertigen entgegengewirkt werden ſollte, ſo borgte doch die Sprache von der Verskunſt Erhabenheit und die Bewegung von dem Tanz Gemeſſenheit.

Johann Chriſtoph Gottſched 1700 geboren bei Königsberg in dem Pfarrhauſe in Juditten (damals Judittenkirch zur Unterſcheidung vom Gute), leitete durch ſeine Geburt das neue

Jahrhundert ein. Seit 1724 befand er ſich als Magiſter in Leipzig *). Er ward Mitglied der deutſchen Geſellſchaft und 1726 Senior derſelben, die früher eine „poetiſche" geweſen. Da das Bedenken geäußert wurde, ob nicht der Name deutſche Geſellſchaft zu umfaſſend wäre, ſo führte Gottſched zur Rechtfertigung an, daß ihm der der Academie française entſpräche, und gab dabei wohl zu verſtehn, daß wie Paris für Frankreich, ſo Leipzig für Deutſchland Geſetze zur geiſtigen Erhebung geben könne. Zum Profeſſor der Poeſie befördert, ſtiftete er ſpäter eine Geſellſchaft der

*) Sein Bruder, der als Steuerrath in Heſſen-Kaſſelſchen Dienſten ſtarb, berichtet in einem Brief:

„Mein Vater iſt geweſen erſtlich Pfarrer in Juditten und hernach vocirter *Amtsnachfolger* zu Balga am friſchen Haff. Meine Mutter Anna Regina geb. *Biermannin* war eines Pfarrers Tochter zu Gronau in Preußen. Wegen meiner Größe und bei den damaligen preußiſchen ſtarken Werbungen wurde ich frühe ins **Album academicum** inſcribirt. Weil aber die Studenten vor den gewaltſamen Werbungen auch in die Länge nicht mehr ſicher waren und ich ſchon einigen Angriffen unterworfen geweſen war, auch mein Bruder der Profeſſor als damaliger Magiſter wirklich weggenommen werden ſollen und deßwegen nach Frauenburg flüchtig werden müſſen, ſo reiſete ich dieſem nach und mein Vater, welcher mich von Balga mit bis nach gedachtem Frauenburg begleitete, ſchickte uns beide nach Leipzig. Die Abreiſe geſchah 19 Jan. 1724. Unſere Reiſe ging über Elbing, Thorn, durch Polen in Schleſien über Breslau, Liegnitz, Görlitz, Bautzen nach Leipzig, allwo wir den 18. Febr. eintrafen. Mein Bruder wählte gleich Leipzig zu ſeinem beſtändigen Sitz." Zur Vervollſtändigung iſt noch folgendes beizufügen. Der Vater, von dem oben eine Schulkomödie genannt wurde, unterrichtete von ſeinen ſechs Kindern die drei Söhne ſo lange, bis ſie zur Beziehung der Univerſität Königsberg für reif befunden wurden. Wie ſein Bruder war J. C. Gottſched von anſehnlicher Leibesgeſtalt. Er rühmte ſich deſſen und Goethe ſchrieb 1765 als Leipziger Student:

Gottſched, ein Mann ſo groß, als wär' er vom alten Geſchlechte
Jenes, des zu Gath im Land der Philiſter geboren.
— — Seines Körperbaus Größe
Iſt, er ſprach es ſelbſt, ſechs ganze Pariſiſche Schuhe.

Da Rieſen für das Kriegsheer gewonnen werden ſollten, ſo nahm der Gouverneur Herzog von Holſtein-Beck in Königsberg nicht Anſtand, die Aushebung des Magiſters Gottſched zu beſtimmen. Dieſer, als er die Frühpredigt in der Schloßkirche hielt, wurde auf Veranlaſſung ſeiner Freunde, wie die Sage in der Familie ging, durch Niederlaſſung eines Kronleuchters benachrichtigt, es wäre Gefahr im Anzuge. Gottſched ſagte ſchnell das Amen und gewann Zeit, den Werbern zu entrinnen, die nach beendigter Predigt ſich ſeiner bemächtigen ſollten.

freien Künſte und zog die bildenden Künſte und das reale Theater in den Kreis der gelehrten Forſchungen. Als Künſtler und Kunſtſchriftſteller wurden C. L. v. Hagedorn, Mengs und Winckelmann in ſie aufgenommen. Sein Schüler der, Hofrath Reifenſtein, aus Ragnit gebürtig, gründete in Caſſel ein Filiale, ehe er nach Rom ging und dort Winckelmanns Freundſchaft genoß. Zur Berückſichtigung der bildenden Künſte als Mittel der höheren Bildung wurde Gottſched durch die Maler-Discourſe *), von Bodmer herausgegeben, angeregt, denen er eingeſtändlich viel verdankte. Mehr Aufſehn erregte ſein Bemühn um die Veredlung des deutſchen Theaters.

Das praktiſche Theater, dahin ging ſein eifriges dankenswerthes Beſtreben, ſollte mit dem gelehrten zuſammenfallen und dieſes dadurch Lebenswärme und jenes Adel gewinnen. Vor ihm war es allgemein, daß die Dichter ſich von der darſtellenden Bühne fern hielten und die Schauſpiel-Directoren, was im Druck erſchien, unbeachtet ließen. Nur was die große Maſſe der Zuſchauer verſammelte, galt als vorzüglich; die Gaffer ſollten in ein ungeheures Staunen und die Lachluſtigen in jauchzende Heiterkeit verſetzt werden. Action bedeutete demnach etwas durchaus Anderes als nachher. Sie beſtand damals eines Theils in der Kunſt, auf den Bretern ſich als Improviſatoren Beifall zu erringen, anderen Theils in dem Bemühen, alle Handlung in Schaubarkeit umzuſetzen und das Impoſanteſte, das Unerwarteſte, das Schaurigſte vor Augen zu ſtellen und alle Maſchinen in Gang zu bringen. Auf einmal erhielt man jetzt ſtatt handgreiflicher Vorgänge nur Recitation und erkannte den Ausbruch der Leidenſchaft und Wuth in Sprache und Gebärde, wo ſonſt Dolch und Schwert bei offener Szene das Opfer ereilte. Wie in den franzöſiſchen Tragödien ſich die Stimme der Empfindung in rhetoriſche Formen hüllt, ſo löſte ſich alles Spiel in Declamation auf.

Das Leſen langt nicht zu, auch nicht nach Frankreich reiſen,
Ein Schauſpiel zu verſtehn.

ſo ließ ſich in Gottſcheds Sinn die Neuber vernehmen. Nicht eine Heraufbildung des Publikums zu der pompoſen Einfachheit

*) Literaturhiſtoriſche Schilderungen, die beſtimmten Malern in den Mund gelegt werden.

der französischen Tragödien wurde versucht, sondern in der Meinung, daß, wo die Großen vorangehn, die Menge von der Liebe zur Nachahmung oder vom Reiz der Neugierde getrieben willig folgt, muthig zur entscheidenden That geschritten. Durch Namen und Stellung, die sie behaupteten, war niemand mehr dazu berufen, als das Gottschedische Ehepaar und die Neuber. Gottsched verschwieg seinen Lesern keineswegs, als Sprachreiniger und Critikus*) der deutschen Literatur die lang ersehnte Vollkommenheit zugeeignet zu haben. Seine gelehrte Gehülfin und Gattin hatte aus dem Munde Marien Theresiens vernommen: „ich weiß, daß die gelehrteste Frau von Deutschland vor mir steht." Die Prinzipalin Neuber, als die erste Actrice, nahm in Leipzig für ihre Leistungen dieselbe Bewunderung in Anspruch; wenn das satirische Heldengedicht „die weltberühmte Karoline Neuberin" auch nur den Zweck hatte, ihr Verdienst und ihre Ehre in Zweifel zu stellen, so liefert es doch den Beweis, daß man noch am Abend ihres Künstlerruhms bekannte, welchen blendenden Glanz er einst verbreitet habe. — Wie groß auch ihr Verdienst und das ihres Gönners um die Neugestaltung des deutschen Theaters ist, so ging sie doch vom fürstlichen Hof in Braunschweig aus und kam in Leipzig zur vorleuchtenden Erscheinung. Der Umschwung erfolgte hier um so schneller, weil die Handelsstadt mit den anderen das Verdienst theilte, vor Errichtung der deutschen Hoftheater die heimatliche Schauspielkunst gehegt, ja sie gebildet zu haben.

Gottsched erzählt, daß er noch in jugendlichem Alter die

*) Gottsched schrieb 1743 an den Bruder in Cassel: „Daß die deutsche Sprache seit 10 oder 15 Jahren geschickter und angenehmer geworden, allerlei Sachen darin zu schreiben, ist nicht zu läugnen. Ob es aber so sey, wie Ihr sagt; daß ich dieselbe so gebessert oder ausgeputzt, das überlasse ich Andern. Ihr seyd indessen nicht der Einzige, der so denket; ja es haben es Viele schon in öffentlichen Schriften gesagt." In jedem Fall war es dankenswerth, daß er Luthern in Beibehaltung der Meißnischen Mundart folgte, da die Görlitzer Gesellschaft in Leipzig, aus der die Deutsche hervorging, die Schlesische zur Geltung zu bringen suchte. — Der Baron von Schönaich, Verfasser des Heldengedichtes „Herrmann", bekennt, so belehrt uns Danzel's „Gottsched und seine Zeit" S. 369, daß er all sein Dichten Gottscheds „Critischer Dichtkunst" zu danken habe, daß er das Buch gleich einem Bräutigam, der das Bild der Geliebten bewundre, stets betrachte und sich an einem Exemplar weide, das er durch beigeschriebene Bemerkungen bereichert.

Trauerſpiele von Lohenſtein und die „Antigone“ in der Opitziſchen Ueberſetzung geleſen, ohne für das Theatraliſche erwärmt zu werden. Einige Jahre darauf wurde das Intereſſe dafür bei ihm durch die Satiren Boileau's und durch deſſen Poetik erregt, ſo daß er den Moliere las, aber in ſeiner Heimat vergeblich ſich nach dem Genuß einer Schauſpieldarſtellung ſehnte. Es war damals, als Friedrich Wilhelm I. der Aufnahme wandernder Schauſpielertruppen in Königsberg ein Verbot entgegenſetzte und nur Eckenberg, der Gymnaſtiker, mit einer Zahl Comödianten in einer Bude ſpielen durfte. In Leipzig bot ſich Gottſcheden zuerſt die Gelegenheit dar, das Theater zu beſuchen, und er fand eine ſolche Luſt daran, daß er, wenn es zur Zeit der Meſſe geöffnet war, nicht leicht ein neues Stück ungeſehn ließ. Mit den privilegirten Dresdner Hofcomödianten kam Hoffmann, nach dem Tode ſeiner als Prinzipalin Haack bekannten Gattin *), 1725 nach Leipzig. Seine Leute waren nach Gottſcheds Erklärung ſo geſchickt, „daß man rechte Meiſterſtücke von ihnen ſah.“ Unter ihnen zog ſeine beſondere Aufmerkſamkeit die ein und dreißigjährige Frau Neuber auf ſich, die in einem Stück — daſſelbe hieß „das Reich der Todten“ — vier Studenten, den Jenenſer Ungeſtüm, den Hallenſer Fleißig, den Wittenberger Haberecht und den Leipziger Zu-Allem-gut ſo natürlich vorſtellte, daß ihr nichts als eine männliche gröbere Stimme gefehlet“ **). Er urtheilte, daß ſie hinter keiner franzöſiſchen und engliſchen Schauſpielerin zurückbliebe. Sie hatte an den Höfen von Dresden, Braunſchweig und Hannover das Spiel der franzöſiſchen Schauſpieler beobachtet und zuſammen mit ihrem Collegen, dem berühmten Heldenſpieler Kohlhardt, brachte ſie es dahin, daß regelmäßige Stücke nach Corneille und Pradon auf die Bühne kamen, nämlich „Roderich und Chimene“ ***) und „Regulus“, das letzte Trauerſpiel in einer verſifizirten Ueberſetzung von F. E. Breſſand vom J. 1695. Mit welchem Vergnügen Gottſched auch den Vorſtellungen beiwohnte, ſo ward er doch, wie er

*) Sie war dreimal vermählt, an den berühmten Elendſon, an den Harlekin Haak und an Hoffmann.

**) Vernünftige Tadlerinnen I. 385.

***) Wahrſcheinlich dieſelbe Bearbeitung, die Velthen unter dem Namen des „ſchlimmen Roderich“ ſchon in Szene ſetzte.

reibt, „auch die große Verwirrung bald gewahr, darin dieſe große chaubühne ſteckete. Lauter ſchwülſtige und mit Harlekins Luſtbarkei- n untermengte Haupt- und Staatsactionen, lauter unnatürliche Ro- anſtreiche und Liebesverwirrungen, lauter pöbelhafte Fratzen und ten waren dasjenige, was man daſelbſt zu ſehen bekam. Das einzige te Stück, ſo man aufführete, war der Streit zwiſchen Ehre und ebe oder Roderich und Chimene, aber nur in ungebundener prache überſetzet. Dieſes gefiel mir nun, wie leicht zu erachten , vor allen andern, und zeigte mir den großen Unterſchied zwi- hen einem ordentlichen Schauſpiele und einer regelloſen Vorſtel- ung der ſeltſamſten Verwirrungen auf eine ſehr empfindliche Weiſe" *).

Gottſched ſuchte den Principal Hoffmann auf, einen Mann von tüchtiger Schulbildung, und unterhielt ſich mit ihm ber die Verbeſſerung des Theaters. Er ſchlug ihm vor, die rauerſpiele von A. Gryphius und deſſen „Horribilicribrifax" auf- ihren zu laſſen. Hoffmann aber, ſo zaghaft als ſeine Gattin nternehmend war, erklärte, daß er den „Arminius" ſonſt darge- ellt, aber geſehen habe, wie es mit den ernſthaften Stücken in Verſen ohne luſtige Perſon nicht ginge. Gottſched überſetzte ines der Schäfergedichte von Fontenelle „Endymion" mit einge- ſchten komiſchen Szenen; allein der Prinzipal hatte nicht den Muth, es einlernen zu laſſen.

Was bei Hoffmann **) nicht das Wort eines Gelehrten,

*) Aus der Vorrede zur zehnten Auflage des „Cato."

**) Gottſched nennt weder Hoffmann noch Johann Neuber, da er von den Principalen ſpricht, mit denen er ſich zur Einführung eines edlen Geſchmacks nach einander in Verbindung geſetzt. Beide aber bezeichnet er als die Leiter der Dresdner Hofcomödianten. So kann kein Zweifel obwalten, daß Hoff- mann und Neuber, der Gemahl der berühmten Schauſpielerin, gemeint iſt. Nach Schmids Chronologie S. 58. hat die Neuber nie zur Hoffmannſchen Truppe gehört, der ſie als Principalin 1728 die beſten Schauſpieler abwendig machte. Devrient II. S. 7. erkennt die Neuber als ein Mitglied der Hoffmannſchen Truppe, aber vor dem Tode der Haack, indem ſie das bisherige Verhältniß auf- gehoben habe und in ein anderes in Braunſchweig getreten ſey Da Hoffmann nach dem Tode der Gattin vorzugsweiſe in Braunſchweig ſpielte, ſo haben wir in dem von Devrient genannten Theaterunternehmer Wegner in Braunſchweig wohl nur einen der häufigen Mitdirectoren zu ſehn, die ſich durch geliehenes

erreichte das Begehren eines fürſtlichen Hofs und dieſes that der Einführung regelmäßiger Stücke in Verſen nach dem Franzöſiſchen wirkſamen Vorſchub. Er ſpielte in Braunſchweig unter Begünſtigung des Braunſchweig-Blankenburgiſchen Hofs. Durch die Wolfenbüttler Bibliothek haben die braunſchweigſchen Herzoge ſich für alle Zeit als Freunde der Gelehrſamkeit bewährt, beſonders aber Anton Ulrich, der mit Gelehrſamkeit zugleich Liebe mit der Kunſt verband. In ihr leuchtete ihm Paris als Vorbild. Er ließ nach dem Muſter des Verſailler Schloſſes ein Luſtſchloß in Salzdahlum erbauen und veranſtaltete hier durch fürſtliche, gräfliche und adliche Perſonen die Aufführung von franzöſiſchen Stücken in deutſchen metriſchen Uebertragungen, die der daſelbſt am Hof lebende F. E. Breſſand zwiſchen 1691—99 geliefert hatte.*) Viel Leben regte ſich für theatraliſche Unterhaltungen, als die Dresdner Hofcomödianten ſich in Braunſchweig aufhielten. Man gab ihnen mehrere ſolcher Stücke in den abgeſchriebenen Rollen und es wurden von ihnen ungeachtet Breſſands unbeholfener Ueberſetzung mit Erfolg Racine's „Alexander und Porus", Voltaire's „Brutus" und Pradon's „Regulus" gegeben. Der „Cid" behagte nicht mehr in der alten Bearbeitung und ein junger Gelehrter, der Erzieher eines Grafen zu Wolfenbüttel, Gottfried Lange erhielt von Herzog Anton Ulrich die Aufforderung, die Tragödie in neue deutſche Verſe umzuſetzen **).

Geld das Anſehn erkauften. Wenn es bei Devrient heißt: „Von Hoffmanns Truppe gewann ſie die Familie Lorenz, Kohlhardt, die Gründler" u. ſ. w., ſo haben wir dies nur ſo zu verſtehn, daß ſie mit des verſtorbenen Hoffmanns Truppe dieſe Schauſpieler überkam In Concurrenz-Streitigkeiten um das churſächſiſche Privilegium trat ſie erſt ſpäter mit dem Schauſpieler Müller, der eine geborne Elendſohn, Tochter der Haack, zur Frau hatte.

*) „Sartorius in einem Schauſpiele aus dem Corneille, überſetzt von Breſſand. In gebundener Rede und theils von fürſtlichen Kindern, theils fürſtl. gräfl. und adelichen Perſonen auf dem Salzthaliſchen Theater vorgeſtellt." Unter dem J. 1694 in Gottſcheds Nöth. Vorrath. Früher und ſpäter überſetzte Breſſand „Rodogüne" aus Corneille, „Hermenegildus" aus einem alten franzöſiſchen Trauerſpiel, „an dem fürſtl. Hof zu Wolfenbüttel vorgeſtellt," „Athalia" aus Racine. Er gab auch Originale, wie die „Penelope," und vielleicht den „Salzthaliſchen Markt," Wolfenbüttel 1693 heraus. Viel Dramatiſches erſcheint in dieſer Zeit in Wolfenbüttel und Braunſchweig.

**) Gottſched eignet ſich ein fremdes Verdienſt zu, wenn er ſagt: „NB. Am

Leipzig lernte den Corneille schon 1669 kennen, in welchem ahr Johann Velthen im „Polyeuct" als der Hauptheld auf- at. Der Bearbeiter Christoph Cormarten, der auch Schau- ieler war, glaubte damals dadurch das Stück glücklich zu verdeut- hen, daß er es in ein Spektakelstück umformte. 1725 ging orneille's Cid*) als „Streit zwischen Ehre und Liebe oder Roderich nd Chimene" über die Bühne. Die Tragödie gefiel, weil sie nfach gehalten war, aber sie hatte den rechten Schimmer einge- ißt, da sie in ungebundener Sprache vorgetragen wurde. Erst urch den Cid in Langens Versen, die gegen die rauhen von Breffand rein und angenehm ins Ohr fielen, kam der französische Geschmack zum Durchbruch.

Nach Hoffmanns Tode war die Neuber 1727 an die Spitze der Dresdner Hofcomödianten getreten**), die in Gott- scheds Plan um so lieber einging, „das bisherige Chaos abzu- haffen und die deutsche Komödie auf den Fuß der französischen i setzen" als sie, so wie ihr erster Heldenspieler Kohlhardt in m bis dahin gegebenen Tragödien glänzte und als sie wußte, ıß jede vorstechende Veränderung den Theater-Verhältnissen auf- ılt. Viel galt den Schauspielern die ihnen von Gelehrten gewid- ete Aufmerksamkeit, um so mehr, als ihnen, seitdem sie in Braun- hweig gespielt, die Perspektive geöffnet war, daß, sobald eine höhere ntelligenz über ihre Bestrebungen waltete und die anstößigen ossen verbannt wären, fürstliche Höfe die deutschen Schauspieler ı Schutz nehmen und ihnen mehr als den bloßen Namen Hof- omödianten ertheilen würden. Durch das Verfahren, einen Cor- ieille, Racine und Voltaire zu den ihrigen zu machen, gleichsam

nde dieses Jehends (1730) hatte die Neuberische Bühne auf mein Anrathen en Anfang gemachet, Trauerspiele in Versen hier und in Braunschweig aufzu- ihren." Nöth. Vorr. I. S. 307.

*) Die erste Uebersetzung von 1650 „sinnreiche Tragi-Comödia, genannt Cid, t ein Streit der Ehre und der Liebe" ist von Georg Greflinger aus Regens- ırg, in Versen geliefert.

**) Das Haackische Privilegium — ein solches pflegte in Schauspielerfamilien nst auf Verwandte zu vererben — hielt man nach Hoffmanns Abgange für loschen und ertheilte ein solches „Johann Neubern und dessen Eheweib Fride- cen Carolinen" 8. Aug. 1727, die seitdem das Prädicat Dresnische Hofcomö- ianten führten. (Blümner) Geschichte des Theaters in Leipzig. S. 46.

zu ihrer Partei herüberzuziehn, glaubten sie die französischen Schauspieler in Deutschland zu überstimmen. Im Anfang schien es, als wenn man sich nicht verrechnet hätte.

Die Neubersche Gesellschaft fand in Straßburg, wohin sie sich 1736 wandte, nicht weniger günstige Aufnahme als an andern Orten, obgleich sich daselbst eine französische Truppe befand. Es fehlte der ersten nicht an Zuschauern, selbst an solchen, die kein Deutsch verstanden und wurde von Seiten des Militärs jede Beihülfe zur Aufrechthaltung der Ordnung gewährt. Johann Neuber — er repräsentirte nur die Direction, die seine Gattin führte — schrieb 24. Dez. 1736 an Gottsched: „Bei so guten Anstalten ist's nicht zu verwundern, daß die französischen Comödianten in gutem Zustande sind. Wie oft wünsche ich, daß ich dieses Comödienhaus — es war ein heizbares — in Leipzig haben könnte."

Bei so belohnenden Erfahrungen wollte man in hochfahrender Selbstgenügung es auf immer mit dem Volke brechen.

Mit einem Schlag hätte Gottsched gern alle alte Theaterstücke auf der Neuberschen Bühne beseitigt gesehn, allein da er 1730 nur acht regelmäßige Stücke ihr darbieten konnte, so mußte man die Noth als Tugend gelten lassen.*) Es waren drei bereits genannte Uebersetzungen von Bressand „Brutus" „Alexander" und „Regulus", von Gottsched „Iphigenia in Aulis" nach Racine, von Pantke „Berenice" nach Racine, von v. Führer „Cinna" nach Corneille, von Lange „Cid" nach Corneille und endlich von Heinitz der zweite Theil von Cid „Chimenens Trauerjahre."

Mit der Darstellung des „Regulus" wurde der Anfang gemacht, in dem schon in Braunschweig Kohlhardt sich mit der Titelrolle Ehre eingelegt hatte. Die Bressandschen Uebersetzungen sollten auch hier mit glücklichem Erfolg gekrönt werden, durch die auf Veranlassung eines fürstlichen Hofes der günstige Aufschwung begonnen. Um einen wirksamen Fürsprecher bei dem sächsischen Regentenhause für das Unternehmen zu gewinnen, wurde der Dichter und Ceremonienmeister v. König bestimmt, die alte Sprache in etwas zu verändern und zu veredlen. Durch ihn wurde den Schauspielern die Garderobe vom Dresdener Hof verabfolgt und so

*) Neuber schreibt 1731: „Am meisten bedaure ich, daß ich nicht so viel Stücke habe, als nöthig sind, keine andre als solche aufzuführen."

geſchah es, daß ein Trauerſpiel, das in Paris mißfallen, in einer abgeſchwächten Copie rauſchenden Beifall erhielt, denn das Publikum war ſchon durch die Meinung, daß der Hof ſich für die regelmäßigen Stücke beſonders intereſſire, in ſeinem Urtheil geleitet*). Der „Cid“ in der neuen Bearbeitung konnte um ſo zuverſichtlicher eine günſtige Aufnahme ſich verſprechen, als der Ueberſetzer damals (vor 1732) Bürgermeiſter in Leipzig und geheimer Kriegsrath war. Wenn es dem claſſiſchen Drama noch nicht genug zur Empfehlung gereichte, daß es in Leipzig Anerkennung gefunden, ſo traten begünſtigende Umſtände hinzu, um ihm in der Ferne Segen zu bereiten. Neuber ſchreibt 1731 aus Nürnberg: „das hat anfänglich bei den Meiſten gar nichts heißen wollen, wenn geſagt wurde: eine Comödie von lauter Verſen. Nunmehr ſind doch die Vornehmen gewonnen. Unſer erſtes Stück war Cinna. Da fügte ſich's ſo glücklich, daß der Ueberſetzer Herr v. Führer ſelbſt einen Zuhörer abgab, welcher jetzo hier der vornehmſte Rathsherr iſt. Dieſer Patriot hat uns durch ſeinen Beifall guten Nutzen geſchafft und wenn es ſo fortfähret, wie es jetzo ſtehet, dürften die Nürnberger wohl gar Liebhaber von Leipziger Verſen werden“ **).

Um das Repertoir zweckgemäß zu bereichern, bot man alles auf, bei den Männern der Wiſſenſchaft einen Wetteifer zu wecken, ſich an der geiſtigen Wiedergeburt des Theaters zu betheiligen. Gottſched munterte die Mitglieder der deutſchen Geſellſchaft auf, dafür zu ſchreiben, konnte aber nur die Erſcheinung mehrerer Ueberſetzungen vorbereiten.***) Um das Werk ſicherer zu begründen, mußten die Schulen den Geſchmack an der modernen Claſſicität mit verbreiten helfen. In den Vorreden zu der Gottſchediſchen Schaubühne thut ſich der Herausgeber etwas darauf zu gut, daß die Stücke in den Gymnaſien aufgeführt würden, nicht allein in Sachſen, ſondern auch in der Mark †) und überall. Ein Rector in Cüſtrin erbaute in ſeiner Schule 1753 wieder ein Theater „nach Verlauf vieler Jahre“ und verſprach Comödien von Corneille,

* (Schmid) Chronologie S. 64.

**) Devrient II. 18.

***) Danzel S. 84.

†) Im grauen Kloſter in Berlin Voltaire's „Zaire“ nach Schwabe. In derſelben Lehranſtalt wurde nachmals Goethes „Clavigo“ (!) gegeben.

Racine und Voltaire und der Gottſchediſchen Schaubühne aufführen zu laſſen mit der Bemerkung: „den Beifall der Herrn Halbgelehrten und des gelehrten Pöbels verlangen wir nicht.“

Neben den überſetzten ſollten auch deutſche Originalſtücke von dem Geiſte derjenigen zeugen, die die Bühne der Vollkommenheit entgegenzuführen befliſſen waren. „Es kommt nur auf die Wiſſenſchaft der Regeln an“, meinte Gottſched.

Er ſtudirte Ariſtoteles' Poetik und ſah ſich im Verſtändniß derſelben durch die mit Anmerkungen begleitete Ueberſetzung von Dacier gefördert, eben ſo durch Rappolt's Poetica Aristotelica Was er von Ariſtoteles und Horaz lernte, galt ihm als das unumſtößlich Richtige*). Neben andern Schriftſtellern gab ihm lichtvolle Aufſchlüſſe Riccoboni durch ſeine in Paris erſchienene Histoire du Théatre Italien, welcher in einer ſpätern Abhandlung De la reformation du Théatre Gottſcheds Verdienſte anerkannte. Voltaire und Fontenelle verſicherten ihn ihrer Zuneigung. Der Reſident in Paris F. M. Grimm, der ſich für die dramatiſche Kunſt thätig intereſſirte und mit ihm einen Briefwechſel unterhielt, vermittelte eine Verbindung zwiſchen ihm und andern damals lebenden Dramatikern Frankreichs. Der Gemahlin Gottſcheds beſtellte jener Grüße von der Frau Grafigny

Da Gottſched in ſeiner „Critiſchen Dichtkunſt“ die dramatiſchen Regeln deutlich auseinandergeſetzt zu haben glaubte**), ſo

*) Nachdem er in der Vorrede zum Trauerſpiel Agis, das er nach Plutarchs Erzählung 1745 gefertigt, angeführt hat: „Es iſt keine einzige Perſon erdichtet, keine Begebenheit, kein Charakter anders als ihn derſelbe beſchrieben hat. Nur die Zeit iſt nach den Regeln der Schaubühne verkürzt und dasjenige ausgelaſſen, was ſich in den engen Raums eines Trauerſpiels nicht hat bringen laſſen“, fährt er ſo fort: „Will mir irgend ein Kunſtrichter die Ehre thun, dieſes Stück zu unterſuchen, ſo werde ich gegründete Erinnerungen gern annehmen, wenn ſie mir nicht nach eigenſinnigen Regeln dabei verfahren, ſondern mir zu zeigen belieben werden, daß ich wider ausdrückliche Regeln des Ariſtoteles oder des Horaz oder von neueren des Abts von Aubignac (Pratique du Théatre) und Dacier verſtoßen habe.“

**) Verſuch einer Critiſchen Dichtkunſt erſchien 1727 und darauf 1737. Die Mittheilung folgender Stellen wird nicht als unpaſſend erſcheinen, um zu zeigen, wie die poetiſche Wahrheit auf den gemeinſten Naturalismus begründet wurde. „Wie iſt es wahrſcheinlich, heißt es in Betreff der Einheit der Zeit, daß man es auf der Schaubühne einigemal Abend werden ſieht und doch, ohne zu eſſen und

lebte er der Hoffnung, daß deutsche Dichter sie sich aneignen würden, um das Theater mit klassischen Tragödien zu bereichern. Es blieb ein frommer Wunsch. Darum schritt er selbst zur That. Er schrieb 1730 den „Cato", nachdem 20 Jahre vorher Addison einen solchen verfaßt hatte. Wenn er in der Vorrede von 1731 seiner Unfähigkeit sich bewußt zu seyn bekennt, ferner, daß alles, was an der Tragödie lobenswerth, dem genannten Engländer und dem Franzosen Deschamps, einem andern Cato-Dichter, zuzuschreiben sey, so will er doch offenbar keinen Glauben finden. Er weist die Verstöße der Vorgänger nach und mag nicht die Feinde der Regeln in der Meinung bestärken, es könne „ein Stück auch ohne dieselben schön seyn." Gottsched und seine Freunde *) sahen im „Cato" das Muster deutscher dramatischer Dichtkunst, der 1732 das erste und 1757 das zehnte Mal gedruckt wurde. Gottsched

trinken oder zu schlafen, immer auf einer Stelle sitzen bleibt. Die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nöthig gehabt hätten, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen. — Die Auftritte der Szenen in einer Handlung müssen allezeit mit einander verbunden seyn, damit die Bühne nicht eher ledig werde, bis die ganze Handlung aus ist. — Die Monologe hatten bei den Alten mehr Wahrscheinlichkeit als bei uns, weil nämlich da der Chor allezeit auf der Bühne stand und mit für eine Person angesehn war Bei uns aber ist die Bühne leer. Kluge Leute pflegen aber nicht laut zu reden, wenn sie allein sind. Eben so übel steht es, wenn jemand für sich auf der Schaubühne redet, doch so, daß der andere, der dabei steht, es nicht hören soll. Was hier für eine Wahrscheinlichkeit stecke, das habe ich niemals ergründen können. Es wäre denn, daß die anwesende Person auf eine so kurze Zeit ihr Gehör verloren hätte. — Es muß eine Comödie eine ganz natürliche Schreibart haben und wenn sie gleich in Versen gesetzt wird, doch die gemeinsten Redensarten beibehalten. (Straube behauptete 1740 keine gereimte Comödie könne gut seyn, da man nicht im gewöhnlichen Leben so spreche.) — Die Kleidungen der Personen müssen nach ihrem Charakter und Stand seyn. Nur der Harlekin hat hier eine Ausnahme. Er soll zuweilen einen Herrendiener bedeuten Allein welcher Herr würde sich nicht schämen, seinem Kerle eine so buntscheckige Liberei zu geben? — In Opern wird gelacht, gescholten, gehnstet und geschnupft nach dem Takte und, wenn sich die Helden aus Verzweiflung das Leben nehmen, so verschieben sie ihre heldenmäßige That so lange, bis sie ihre Triller ausgeschlagen haben. Wo ist doch das Vorbild dieser Nachahmungen? (Evremond — auf dessen Reflexions sur les tragédies 1613 Gottsched manchmal Bezug nimmt — sagt, die Oper sey ein lustiges Werk, worin der Dichter nnd der Tonkünstler sich einander im Wege stehn.)

*) Besonders C. G. Köllner aus der Gesellschaft der freien Künste.

war auf Nicolai übel zu ſprechen, der J. E. Schlegeln Schöpfer des deutſchen Trauerſpiels genannt hatte, da dieſer erſt 1741 als Dramatiker aufgetreten war. Merkwürdig iſt es, daß ſein Beiſpiel nicht mehr zur Nachfolge reizte. Es blieb, wie man ſich damals ausdrückte, der Cato „eine ſonderbare und ganz unerwartete Erſcheinnng.“

Die Neuber ſtimmte nicht Gottſcheden bei, daß „der deutſche Witz von 1740—1750 ſowohl zum Erfinden als zum geſchickten Ueberſetzen munter und fruchtbar genug ſey.“

Dennoch eifert ſie gegen die Stücke des alten Geſchmacks, die ferner nicht das Theater um den guten Namen bringen dürfen. Als Joh. Ferd. Müller, vormals ihr Harlekin, das ſächſiſche Privilegium, das ſie bereits erhalten, 1733 gleichfalls an ſich brachte, verſpricht ſie in einem Vorſtellen an den Premier-Miniſter Grafen v. Brühl, ihrem Concurrenten zu Gefallen keine Comödien, auch ſogar Tragödien, welche mit Harlekins Luſtbarkeiten untermenget, machen zu wollen. Unſere Bemühung iſt überhaupt jederzeit dahin gegangen, in unſeren Vorſtellungen die ſtrengſte Moral beizubehalten, alle leeren Poſſen und unehrbare Zweideutigkeiten zu vermeiden und — welches der eigentliche und vernünftige Endzweck des Schauplatzes ſeyn ſoll — die Zuſchauer nicht ſowohl zum Lachen zu reizen, als ſolche zu verbeſſern“ *). Sie ließ 1736 ein ſelbſt gedichtetes Vorſpiel: „Die von der Weisheit wider die Unwiſſenheit beſchützte Schauſpielkunſt“ drucken. In Hamburg, wo ſie ihre Hoffnung, durch ihre Vorſtellungen Glück zu machen, gänzlich fehl geſchlagen ſah, vermaaß ſie ſich 1740 in folgender Weiſe ſich zu verabſchieden:

Ihr Freunde habt Geduld, heut geht's die Feinde an;
Gebt nur auf den Hanswurſt in Zukunft beſſer Acht,
— — — — nehmt ihn zum Vorbild an,
Vielleicht daß dieſer Euch geſchickter machen kann,
Denn Euer Vorſatz iſt, nichts Gutes zu ernähren.
Bedenkt mein Vorſatz war, das ſag' ich öffentlich,
Daß unſerm deutſchen Reich kein Vorzug ſoll gebrechen —
„In einer Kleinigkeit,“ ſo werdet Ihr wohl ſprechen,
Denn von der Schauſpielkunſt habt Ihr ſehr wenig Licht.

*) Blümner S. 57.

Drei Jahre vorher, ehe die Neuber, deren Lieblingswort sonst „Huld" war, diese Verse in Erbitterung gesprochen, hatte sie auf Gottscheds Anrathen die Verbannung der plumpen Maske vom Theater feierlich vorgenommen. Das Begräbniß des Harlekin fand 1737 statt. In einer Anmerkung zu Rost's Vorspiel, der sonst von den Theater-Vorgängen sehr wohl unterrichtet war, lesen wir: „Frau Neuberin vertrieb dadurch, daß sie des Harlekins Kleider in einem Schauspiel angezogen hatte, den Harlekin ganz von der Bühne" *). Man darf sich den Akt aber wohl keineswegs als ein Farce denken, dergleichen zu fördern sie damals keineswegs gewillt war. Es war keine komische Vorführuug, sondern vielmehr, wie man nach den Umständen annehmen muß, eine ernste Erörterung in Form eines Epilogs oder einer sogenannten Abdankung über den schädlichen Einfluß des schaamlosen Gesellen auf die Moral. Mit Zustimmung des Publikums erklärte sie wahrscheinlich, es sey Zeit, ihn zu Grabe zu tragen und legte das feierliche Gelübde ab, sich nie wieder zu Harlekinaden herabzustimmen.

Und es war hohe Zeit, daß der Harlekin auf die Gauklerbude zurückverwiesen wurde.

Da der berühmte Hanswurst Franz Schuch nicht so viel Schreibfertigkeit als Mundfertigkeit besaß, so spielte seinen Advokaten Justus Möser, um 1762 die Vertheidigung des Harlekins als eine Selbstvertheidigung in die Welt zu schicken und mit lachender Rede seine gräulichen Feinde zu beschämen. Aber nur die Statthaftigkeit des grottesk Komischen auf dem Theater hat er erwiesen und mit Recht der Karicatur das Wort geredet, indem feinfühlige Zuschauer schon an Moliere's aus dem Rohen ausgehauenen Gebilden Anstoß nahmen und „die komischen Vor-

*) Rost's Vermischte Gedichte S 4. Da die Neuber imselben Jahr in Kiel einmal in der Harlekinstracht erschien, um seiner zu spotten, (Schmid) Chronologie S. 78, so kann leicht eine Verwechslung entstanden seyn. Weil die Verbannung bildlich ein Auto-da-Fe genannt wird, das über ihu gehalten, so veränderte sich bald das verbannt im Munde der Erzähler in verbrannt und es ward nach Devrient II. S. 36. „dem Harlekin förmlich der Prozeß gemacht, eine Puppe in seinem buntscheckigen Kleide auf einem Scheiterhaufen feierlich verbrannt?" Ob sein Gewährmann Glauben verdient? Die weitläuftige Ausführung des Begräbnisses in Schneiders Schauspieler-Novellen Bd. I. S. 144. verräth sich leicht als modernste Erfindung. Hier übernimmt Kohlhardt die Rolle des Todes-Candidaten.

ſtellungen bloß auf das rührende oder ſogenannte weinerliche Luſtſpiel einſchränken" wollten. Dafür, daß der Komiker immer in derſelben bunten Jacke auftreten müſſe, ſpricht nur eine Stelle in Möſers Schrift, in der er die Comödie, mit der Thierfabel vergleicht und den Vortheil darthut, ſogleich zu wiſſen, wen man in dem Redenden vor ſich habe, ohne daß man von einem entbehrlichen Vertrauten des Helden es ſich müſſe ſagen laſſen. Er vergißt, daß unter den ſtehenden Masken die des Harlekin eben den Vertrauten macht. Freilich ſpringt er mit ſeinem Herrn und andern Reſpekspersonen in der Art um, daß es allerdings uns nicht zu wiſſen intereſſirt, wie es um ſie ſtehe. Die Empfehlung des Harlekins aus diätetiſchen Gründen — weil am Abend nach der Erſchütterung des Zwerchfells das Eſſen deſto beſſer bekomme und der ermüdete Geiſt zur ernſten Pflicht neue Kraft gewinne — kann den Richter im Theater wohl nicht allein beſtimmen, für ihn Partei zu nehmen. Der Spaß und die Ausgelaſſenheit, ſo wird geſagt, ſey der menſchlichen Natur eingeboren und drohe allen Zwang mit Gewalt abzuwerfen, wenn nicht ein zuvorkommendes Verfahren das Sprengen der Bände durch die friſchen Weine verhüte. Alſo wie dort eine ärztliche, ſoll hier eine polizeiliche Rückſicht der Maskenfreiheit das Wort reden. Die groteske komiſche Sittenmalerei heißt es ferner, ſey durchaus nicht verächtlich, ſondern ſie begründe ſich auf Kunſt und durch das Uebertreiben der Karikatur wirke ſie um ſo eindringlicher, weil „doch jede theatraliſche Geſchichte nur ein Fuhrwerk iſt, um ſeine Lehren und Einfälle zu Markte zu bringen." Ein moraliſtiſcher Zweck iſt folglich alle Kunſt. Wer wird dem beipflichten, dem das ureigne Göttliche der Kunſt aufgegangen iſt? Und wer dem beipflichtet, wird dadurch nicht von der Nothwendigkeit des Harlekins ſich überzeugen und eingeſtehn, daß Hogarth's Schönheitslinie allzuſehr in ſeinen Karikaturen vermißt wird.

Der Totaleindruck, der jedes Kunſtwerk bedingt, und der von der Schauſpiel-Vorſtellung in zwiefacher Weiſe gefordert wird, konnte im Luſtſpiel nie erzielt werden vor Beſeitigung des Harlekins. Geſliſſentlich zerreißt der Harlekin die Handlung des Stücks. Allerdings wiſſen wir, daß oft Schauſpieler, beſonders paradirende Gäſte, dadurch wirken, daß ſie ihr Spiel möglichſt iſoliren, um durch den Abſtand noch mehr zu glänzen. Und ſie

thun daran recht für diejenigen Zuschauer, die nur um eines Spielenden willen das Theater besuchen. Mutatis mutandis haben wir uns so die Szene in älterer Zeit zu denken. Eine Gesammtwirkung war nicht möglich und sollte nicht ermöglicht werden, wo der Harlekin herrschte und Alles um ihn nur figurirte zur Ausfüllung der nöthigen Pausen und zur Empfangnahme der Geisselhiebe mit der Pritsche und dem geflügelten Wort; war jener doch der Matador, um den zusammengehetzten Gesellen den entscheidenden Stich zu versetzen. Der Totaleindruck, den eine Vorstellung auf Alle in allen Plätzen machen muß, erweist gleichfalls die Unhaltbarkeit des Harlekins. Ein öffentliches Vergnügen verlangt möglichst allseitige Theilnahme. Der Schauspieler fühlt die Kehle zugeschnürt, wenn seine Stimme im leeren Hause verhallt, ob er sich auch sagen muß, daß er den wenigen Zuschauern eine desto größere Achtung zu zeigen gebunden ist. Nicht, was einen Theil des Publikums anwidert, darf, um dem andern Theil zu gefallen, gegeben werden. Verschiedenheit der Meinungen bringt uns den Genuß größerer Klarheit, Parteispaltungen unterwühlen jedes ästhetische Urtheil. Ein Danziger Kritiker theilte die Vorstellungen, die Franz Schuch gab, in solche, die für die Gebildeten berechnet waren und in solche, die der Pöbel bezahlt. Die letzteren ließ er ganz unberücksichtigt und — wenn irgend einer durch ein reichbegabtes Talent berufen war, im Harlekin den Künstler zur Anerkennung zu bringen, so war es Franz Schuch.

Dem Hanswurst war es gelungen, die von den englischen Comödianten gestreute Saat vor hundert Jahren täppischer Weise zu vertreten und ihm mußte der fernere Eintritt verweigert werden, wenn der deutschen Bühne ein goldenes Zeitalter vorbereitet werden sollte. Welcher Dichter fühlt sich nicht durch außerordentliche Veranlassung gedrängt, einen Dithyrambus zu dichten, aber ein Dithyrambendichter ist ein Unding wie jener Komiker, der in seiner Person den Dichter und den Schauspieler vereinigt *).

Zweckmäßig war es, daß die Engländer den Clown, so wie die Deutschen den Hanswurst ganz und gar des Dienstes entließen

*) Franz Schuch erlaubte es sich auch in regelmäßigen Lustspielen in der buntscheckigen Tracht aufzutreten, ohne Zweifel um den ruhigen Gang auf frappante Weise zu unterbrechen.

und nicht wie die Spanier im charakterloſen Grazioſo eine ſchwächliche Reminiscenz bewahrten *).

Zweierlei war Gottſcheden in einem Handſtreich gelungen, die Franzöſirung der deutſchen Bühne und die Verabſchiednng des rohen Spaßmachers. Ein drittes ſollte noch durch ſein Anſehn erfochten werden. Hier aber erlitt er eine ſchmähliche Niederlage.

Auch das Ungeheuerliche des Operngeſchmacks ſollte abgethan werden. In der Verbannung des Harlekins hatte man Gottſcheds richtigem Takt Gerechtigkeit widerfahren laſſen, durch die Machtſprüche gegen das muſikaliſche Drama, als eine andere Gattung der Geſchmackloſigkeit, obwohl ſie durch die Hoffeſte Sanction erhalten, verdarb er es mit ſeinen Freunden. Gottſched ſieht in der Oper „eine Beförderin der Wolluſt und eine Verderberin der Sitten" und meldet nicht ohne Freude: „Das Leipziger Operntheater iſt ſeit vielen Jahren eingegangen und das Hamburgiſche liegt in den letzten Zügen, das Braunſchweigiſche hat gleichfalls nur neulich aufgehört und es ſteht dahin, ob es jemals wieder in Flor kommt." Bei Nennung der in Danzig 1741 erſchienenen Oper „Atalanta" bemerkt er: „Hiemit hören die deutſchen Opern auf und zwar an einem Orte, wo ſonſt niemals welche geſpielet worden. Da ſie in Deutſchland keinen Beifall mehr finden können, haben ſie ihr Heil daſelbſt verſuchen wollen, aber ohne allen Erfolg. St. Evremond hat es prophezeiht, daß man des beſtändigen Singens einmal überdrüßig werden würde. Es iſt eine Ehre für die Deutſchen, daß ſie dieſe Weisſagung zuerſt erfüllet haben."

Man hielt Gottſcheden vor, daß er ſelbſt ein Singſpiel „Diana" geſchrieben. Der ſanfte Gellert ſogar, von ihm zur dramatiſchen Dichtkunſt aufgefordert, fand ſich bewogen, den dictatoriſchen Ausſprüchen zu begegnen. In der Vorrede zu ſeinen Luſtſpielen 1748 ſagt er, er habe ein Singſpiel aus dem Franzöſiſchen überſetzt, anſtatt es ſelbſt zu erfinden, aber nicht, „weil er Gedichte der Art für unnatürlich," ſondern für ſehr ſchwer halte, wenn ſie ſchön ſeyn ſollen."

*) Einem Möſer würde auch mit einer Herabſtimmung, wie ſie uns Holberg in ſeinem Heinrich zeigt, wenig gedient geweſen ſeyn. Bekannt iſt, daß Leſſing Möſern beiſtimmte. Hamb. Dramat. Nr. XVIII.

v. König, der Gottſcheden die Profeſſur der Poeſie verſchafft hatte, entzog ihm ſeine Gunſt, da er in der Oper „Sancio und Senilde" ein gelungenes Werk geliefert zu haben glaubte. v. König ſich darauf berufend, daß man richtige Tragödien als Opern dichten könne, (denn Sancio und Senilde wurde ſpäter als recitirendes Schauſpiel mit Beifall gegeben), fühlte ſich um ſo mehr verletzt, als er durch Singſpiele an verſchiedenen Höfen ſich Ehre erworben, und erklärte, er habe wie der Blinde von Farben gemtheilt *).

Wenn ſolche Stimmen ſich gegen die doctrinaire Bühne erklärten, ſo konnte Verachtung und Spott nicht ausbleiben. In den Augen der Schauſpieler ſank das Anſehn der Profeſſoren. Ein Mitglied der Neuberſchen Truppe kopirte in einem Stück einen *bekannten* Stubengelehrten und 1741 dichtete die Neuber, die *mit* Gottſched ganz und gar zerfallen und deren ſubmiſſe Verehrung in biſſige Erbitterung umgeſchlagen war, ein Vorſpiel, in dem als Tadler der Verfaſſer des Cato in täuſchendem Abbilde vor ſeinen eignen Augen unter allgemeinem Gelächter auf der Szene erſchien. Daneben ließ ſie den letzten Akt des Cato in parodirtem Spiel darſtellen **). Graf Brühl fand Gefallen daran, daß der vornehme Pedantismus zu Fall kam und unterſtützte die boßhafteſte Verhöhnung, anſtatt den von ihm erflehten Schutz zum Beſten des guten Geſchmacks und der entweihten Bühne zu gewähren. Das Mißverhältniß zwiſchen Gottſched und der Neuber war dadurch entſtanden, daß ſie die in einer beſſern Ueberſetzung bereits einſtudirte „Alzire" von Voltaire, in der der Profeſſorin Gottſched zu geben ſich weigerte. Da beſchloß jener ihr Glück, das er begründet, wieder zu zerſtören. Er tadelte ſie, wie er ſie vordem gelobt hatte, und in blindem Eifer, ſeine Demüthigung zu rächen und die eingenommene hohe Stellung zu behaupten, that er einen Mißgriff nach dem andern und ſah ſo nach und nach alle Errungenſchaften ſchmählich entriſſen.

*) Danzel S. 81. Wie bunt auch das Opernweſen in Hamburg war, ſo hätte Gottſched doch anerkennen müſſen, daß es zuerſt die Idee zur Stabilität des deutſchen Theaters realiſirte, daß bei ihm der Acteur nicht mehr Alles in Allem war, ſondern vom Dichter und Componiſten abhängig war.

**) Jetzt kamen Liebſchaften zur Sprache, die Gottſched mit Schauſpielerinnen unterhalten haben ſollte.

Er begünſtigte und erhob den neuen Principal Schöne-mann, obwohl er der Gönnerſchaft ſich ungleich weniger würdig zeigte. Dieſer kehrte, ſobald er von Claſſicität der keinen Nutzen verſpürte, zu den Harlekinaden zurück.

Auch der Neuber ſagte man nach, ſie hätte den Harlekin nur dem Namen nach verbannt, indem ſie ihm eine weiße Jacke gegeben und Hänschen genannt. Wenn dies in einzelnen Fällen richtig war, ſo haben wir es uns allein durch die Dürftigkeit des Repertoirs zu erklären, welches nicht erlaubte, alles Alte auf einmal zu beſeitigen. Die Neuber hielt feſt an dem, was ſie für das Rechte erkannt, wurde zur Märtyrin an der von ihr verfochtenen Sache und ging im Glauben, daß das Deutſche franzöſiſch werden müſſe, unter. Allerdings iſt es nach dem Harlekin der Bediente, der in den Comödien eine ſtehende Komik entwickelt und noch in den Kotzebueſchen Stücken, die fabrikmäßig halbdutzendweis gefertigt wurden, als abgefeimter Intriguant die Hebelkraft der Handlung zeigt. Die Neuber hat das Verdienſt die erſten Stücke von Leſſing zur Aufführung gebracht zu haben, wie „den jungen Gelehrten", „Damon" und die „alte Jungfer", aber fraglich iſt es, ob ſie ein rührendes Schauſpiel, wie „Miß Sara Sampſon" als zur Darſtellung geeignet würde gehalten haben.

Gellert nannte in ſeinen Vorleſungen über Literatur weder Klopſtock, noch Wieland, noch Leſſing, wahrſcheinlich um nicht als Gottſcheds Gegner bei den Studenten zu erſcheinen, der ſolche Größen muthwillig verunglimpfte, indem er hinter einem Pfahlwerk von Regeln ſie nicht verſtand und zu fürchten glaubte.

In Betreff Klopſtocks erklärte er 1752 im „Neueſten aus der anmuthigen Gelehrſamkeit": „daß er den Schwung der unbildſamen Gedanken Klopſtocks und die Mäander ſeiner Ausdrücke ſchlechterdings mißbillige, daß er ſich wundere, wie die Gottesgelehrten ſo ruhig dem Unweſen zuſehn könnten (!) *). — —

Durch die Art, wie er über Shakſpear urtheilt, entfernte er Wieland, obwohl dieſer wahrlich dem franzöſiſchen Geſchmack nicht abhold war. Auf einen Vergleich, der zwiſchen A. Gryphius und Shakſpear gemacht war, erwiderte jener, der gleich Voltaire

*) Er bedauerte den Unfug, der mit den Hexametern getrieben werde, durch eine in der critiſchen Dichtkunſt gegebenen Proben veranlaßt zu haben.

auf den Briten schimpfte, der Shakspearsche Brutus habe sich über den Tod der Porcia durch einen derben Rausch zu trösten versucht. Verächtlich sprach sich die Gottsched über die Fabel des Othello aus *). Wieland gab aber dennoch die Uebersetzung Shakspears zwischen 1762—66 heraus.

Lessings gedenkt Gottsched in Unehren bei Nennung eines mysterienartigen Klosterstücks von Frau Jutten aus dem 15ten Jahrhundert. „Wer weiß, sagt er, wo noch ein heutiger brittenzender Shakspear darüber kömmt, der nächst der versprochenen Komödie vom D. Faust auch das Trauerspiel von Papst Jutten erneuert und umschmelzet, um ein recht erstaunlich rührendes Stück trotz dem Kaufmanne zu London oder Miß Sara Sampson daraus zu machen" **).

Durch seinen Angriff der rührenden Familiengemälde that er Gellerten weh, wie durch den Shakspears seinem Freunde J. E. Schlegel.

So kam es, daß der Mann ganz eigentlich 1753 vom Schauplatz abtreten mußte, daß er ausgezischt und ausgetrommelt in seiner Person die Eigenschaften des classischen Trauerspiels vergegenwärtigte, Schrecken und Mitleid, Schrecken durch seinen plötzlichen Fall, Mitleid mit seinem Eigensinn. Hofintrigue ***) und Schauspieler-Undank ließen ihn seinen Hochmuth schwer büßen und

*) „Othello ist ein Held, welcher viele Thränen vergießt und ein gewaltiges Herzeleid darüber bezeuget, daß man ihm sein Schnupftuch gestohlen, welches er von seiner Geliebten geschenkt bekommen. Dergleichen Possen sind in den englischen Tragödien, die noch zur Zeit sich an keine Regeln binden, nichts neues." Popens Lockenraub 1744 S. 43.

**) Nöth. Vorrath von 1765. II. S 147.

***) Rost, früher Gottscheds Schüler und Anhänger, war derjenige, der als Sekretär des Grafen v. Brühl den ansehnlichen literarischen Machthaber zum Ziel seiner giftigen Witzpfeile wählte, weil es so eine Gräfin Mozinska und sein Herr wollte. Er schreibt am 4. Dez. 1743: „Man las meine Arbeit (ein satirisches Gedicht „das Vorspiel" in der Handschrift) dem Grafen vor, sie gefiel ihm, er versprach, mich nicht nur wider alle Verfolger zu schützen, sondern sich auch meines übrigen Glücks so anzunehmen, daß ich nie bereuen sollte, auf die Gnade eines großen Herrn getraut zu haben. Ja dieser Minister gab sich selbst die Mühe, jeden Bogen, der aus der Presse kam, nochmals selbst durchzusehen." Schmid Nekrolog der teutschen Dichter S. 451.

ihn tief empfinden, wie Parteikampf von keiner Gerechtigkeit weiß. Wenn man bedenkt, wie wenig das reale Theater von seinem ersten Entstehn bis zum 18. Jahrhundert leistete, so kann man die Nothwendigkeit einer Umkehr der Theaterverhältnisse nicht läugnen, die Gottsched auf großartige Weise bewerkstelligte. Das Alte hallte noch lange nach, aber es konnte nicht die durchgreifende Veränderung wieder vernichten. Aus der Volksluſtbarkeit entwikkelte sich für immer der Begriff eines höhern Vergnügens. Ein Irrthum war es, daß er eine Nationalbühne zu stiften gedachte und mit dem Volke brach, daß er am Einförmigen, Uebertragenen festhielt und ein lebendiges Interesse erregen wollte, daß er Regel und Correctheit mit Schönheit für gleichbedeutend erachtete und nicht zuerst den Geist und dann die Ordnung setzte. Der Damm, den er nicht in einseitigem Eifer, sondern mit den Schauspielern zusammen gegen schrankenlose Willkühr und rohen Naturalismus aufrichtete, bewährte sich als sicher und, wenn ihn Frühlingsstürme bedrohten, so haben sie ihn mehr überströmt als gebrochen.

Auch als tragischer Dichter vor Lessing kann Gottsched nur von denen übersehn worden, die über dem Mechanismus es vergessen, daß ein solcher nicht ohne Geist eingerichtet werden kann und daß der Wille die Räder erst in Bewegung setzen muß, damit diese von selbst zu gehen scheinen. Es mögen hier einige Szenen stehn aus seiner vornehmsten Tragödie.

Gottscheds Sterbender Cato.*)

(Der Schauplatz ist in einem Saale des festen Schlosses in Utica. Die Geschichte des ganzen Trauerspiels hebt sich zu Mittage an und dauert bis nach der Sonnen Untergange.)

Dritter Aufzug. Dritter Auftritt.

Cato.

Regiert ein einzig Haupt das große Rom allein:
So wollen wir mit Lust daraus verbannet seyn.

*) Viele Verse sind ausgelassen, wie dies aus den schnelleren Uebergängen und aus dem Umstande, daß die Reimpaare, weibliche und männliche, nicht regelmäßig auf einander folgen, ersichtlich ist. Um des Zusammenhanges willen mußte hier und da die erste Hälfte der Verse verändert werden, welches überall durch ° angezeigt ist.

Ja — Cäſar, weg von hier mit Königen und Ketten!
Der Römer Ueberreſt will noch die Freiheit retten:
Hier hab' ich ſelber ſchon ein Grab für mich erleſen,
Doch Cäſar laß uns Rom, wie es vorhin geweſen!

Cäſar.

Was hab ich denn gethan? Der Deutſchen tapfres Blut
Verehrt durch meinen Dienſt der Römer Heldenmuth.
Die Meere waren mir kein Hinderniß im Siegen,
Ich bin den Ocean der Britten überſtiegen;
Und doch verſaget mir der ungerechte Rath,
Weil mich Pompejus haßt, ein ſchlechtes Conſulat?
Und was mein ° Blut erkämpft, des Staates höchſtes Amt
Fällt meinen Feinden zu! Das, das hat mich entflammt!
Halb raſend fing ich an der Römer Feind zu werden:
Vergebens waffnet ſich der ganze Kreis der Erden.
Ich ſchlug ihn doch, und nahm den Reſt zu Gnaden an,
Nachdem ich ihn beſiegt: was hab' ich nun gethan?

Cato.

Tyrannen ſchmücken ſtets ihr Thun mit Liſt und Ränken:
Die Worte ſind oft gut; die That lehrt, was ſie denken.
Und wozu war dir wohl das Vaterland verbunden?
Du hatteſt als ein Held viel Länder überwunden;
Rom hatte triumphirt: doch das war deine Pflicht.
Ein Bürger dient dem Staat, der Staat dem Bürger nicht.
Die Schuld iſt offenbar.

Cäſar.

Wo will der Eifer hin?
Vergißt man denn, daß ich ein Ueberwinder bin
Und daß die Römer mich um Gnade bitten müſſen?

Cato.

Wer voller Unſchuld iſt, will nichts von Gnade wiſſen. —
Entſagte Sylla doch ° der Herrſchaft und Gewalt
Und fand auch in der That der Römer Gnade bald.
Dem Beiſpiel folge nach: ſo wird dir dein Verbrechen
Vielleicht auch noch geſchenkt. Ich ſelbſt will für dich ſprechen! —

Wie nun? Du ſchweigſt allhier? O Rom, o Vaterland!
Haſt du dem Barbar nicht viel Gutes zugewandt?
Rom ſtreitet mit ſich ſelbſt: die Mutter haßt den Sohn,
Der Legionen Zahl ſpricht ihren Brüdern Hohn,
Man ſieht der Römer Blut auf Römerhände ſpritzen,
Die Heiden, welche ſonſt Geſetz und Rechte ſchützen,
Erſticken die Natur und ſchänden ihr Gebot,
Die Väter ſtreben nur nach ihrer Kinder Tod,
Die Kinder ſuchen nichts, als ihrer Väter Leichen,
Die Mutter ſind bemüht, dem Jammer zu entweichen,
Und ſtürzen ſich zuvor in beider bloßes Schwert.
Die Herrſchaft, Cäſar, iſt's, was deine Bruſt begehrt!

Cäſar.

Den Frieden ſchlägſt du aus und haſſeſt doch das Kriegen:
An wem wird wohl die Schuld des ganzen Unglücks liegen?
Hat nicht der Götter Gunſt ſich längſt o für mich erkläret?
Sie haben mir bisher noch ſtets den Sieg gewähret.
Als Sylla Sieger war und als auf einen Tag
Der Römer ganze Zahl zu ſeinen Füßen lag,
Da konnt er ohne Schimpf den Zepter von ſich legen:
Allein ich muß allhier auch meinen Ruhm erwägen.
Das hieße: Cäſars Muth war endlich doch zu klein!
Und kurz: wo Cäſar herrſcht, wird alles glücklich ſeyn.
Erwäg es, wenn ich zürn, ſo iſt ein Augenblick
Schon lang und groß genug zu deinem Ungelück.

Cato.

Wenn ich nicht hoffen darf, die Freiheit zu erwerben:
So bin ich alt genug und will ganz freudig ſterben.

Cäſar.

Ach weiche dem Geſchick.

Cato.

Mein Schickſal heißt: ſey frei!

Cäſar.

Glaub, daß man auch beglückt am Tiberſtrome ſey.

Cato.

Die Tiber ſoll mich nicht an ihrem Ufer ſehen,
Bevor durch meinen Arm die Rettung Roms geſchehen.

Cäſar.

Erhalte doch vielmehr nur erſt dein eigen Haupt!

Cato.

Es iſt ein großer Schimpf, wenn man Tyrannen glaubt,
Und gar von ihrer Hand ſein Leben will erhalten.
Der größte Ruhm iſt der, ſich rächen und erkalten.
Den Göttern Dank, mir iſt ° ihr Ausſpruch ſonnenklar:
Und wäre dieſes nicht, ſo würde mich fürwahr
Der Henker in der Bruſt mit ſcharfen Meſſern plagen:
Jetzt aber weiß ich nichts von dieſer Qual zu ſagen.
Wenn ein Tarquin entſpringt, ſind hundert Bruter da,
Die man noch nie gebückt zu deinen Füßen ſah. —
Mir ſtand ein Böſewicht voriängſt ° nach Leib und Leben,
Doch du biſt grauſamer.

Cäſar.

Wer? Ich?

Cato.

Du biſt es eben.
Von dir wird Rom und mir die Freiheit ſelbſt geraubt,
Der mich nicht morden ließ. ° Wer hätte das geglaubt?
Jetzt bin ich voller Schaam, ja faſt verzweiflungsvoll;
Daß ich dich ehren muß, da ich dich haſſen ſoll.
Laß nach der Grauſamkeit die Güte triumphiren!
Laß Rom in Freiheit ſtehn und Rath und Volk regieren!
Biſt du der Götter Sohn, ſo zeig auch, was du biſt:
Doch wiſſe, daß ihr Thun nur Huld und Sanftmuth iſt.
(Er geht ab.)

Cäſar.

O welch ein edles Herz! Wär ich nicht, was ich bin;
Ich wünſchte mir nichts mehr als Catons freien Sinn,
Der keinen König will.

Vierter Aufzug. Fünfter Auftritt.

Cato's im Kampf gefallener Sohn Marcus wird auf die Scene getragen.

Phokas, Bedienter.

Jetzt Cato rette nur dich selber, sammt uns allen!
Es ist schon hohe Zeit!

Cato.

An mich gedenkt nur nicht.
Ich bin nicht in Gefahr. Wenn alles fällt und bricht,
Läßt mich der Himmel nicht in Cäsars Hand gerathen,
Es sei der Wütherich ein Herr von hundert Staaten.
(Zu seinem Sohne Porcius.)
Tritt näher Porcius! Du hast es selbst erblickt,
Wie Ehrsucht, List und Trotz mir oft das Ziel verrückt,
Und wie ich widerstrebt. Jetzt siehst du mich auch weichen,
Da keine Hoffnung ist, den Endzweck zu erreichen.
Geh hin, verbirg dich nur auf das Sabinerfeld,
In deinem Vatersitz, wo mancher große Held,
Wo unser Ahnherr selbst, nachdem er oft gesieget,
Nach alter Römer Art sein eignes Land gepflüget,
Da lebe tugendhaft, verborgen, schlecht und recht,
Sey fromm, den Göttern treu, doch keines Menschen Knecht:
Denn wo das Laster herrscht, da sind die höchsten Würden,
Die man bei ihnen trägt, die ärgsten Sklavenbürden.
Ihr Freunde lebet wohl! wollt ihr nicht alle trauen,
Könnt ihr nicht schlechterdings auf Cäsars Gnade bauen:
So wißt, daß allbereit die Schiffe fertig stehn,
Mehr kann ich jetzt nicht thun, euch insgesammt zu retten.
Eilt, denn der Sieger kömmt und droht euch schon mit Ketten!
Lebt wohl zum letztenmal! Wenn wir uns wiedersehn,
So wird es zweifelsfrei an einem Ort geschehn,
Wo uns kein Cäsar wird in unsrer Ruhe stören,
Und wo wir nichts von Macht und von Tyrannen hören.
Daselbst empfängt mein Sohn, der für die Freiheit starb,
Der Tugendliebe Preis, den er sich hier erwarb.

Fünfter Aufzug. Erſter Auftritt.

(Cato allein, der ein Buch in Händen hat. Es liegt neben ihm ein bloßer Degen und an der Seite ſteht ein Ruhbett)

Cato.

Ja Plato du haſt recht! Dein Schluß hat großen Schein.
Wahrhaftig! unſer Geiſt muß doch unſterblich ſeyn.
Woher entſtünde ſonſt das Hoffen und Verlangen,
Ein unaufhörlich Glück und Leben zu empfangen?
Ja, ja es wohnt in uns ein göttlich hoher Trieb,
Der Himmel macht uns ſelbſt die ſtete Dauer lieb
Und führt uns aus der Welt in ungleich größre Schranken.
O Ewigkeit! Du Quell entzückender Gedanken!
Wem Gott nur gnädig iſt, der muß auch glücklich werden,
Doch wenn geſchieht's und wo? Gewiß nicht hier auf Erden,
Die fällt ja Cäſarn zu. Den langen Zweifel heben
Soll mir dies Eiſen bald. Mein Sterben und mein Leben,
Mein Gift und Gegengift liegt beides da vor mir.
Das eine führet mich im Augenblick von hier,
Das andre lehret mich, ich könne niemals ſterben.
Die Seele bleibt getroſt und ſcheuet kein Verderben,
Die Sonne ſelbſt wird alt, Natur und Welt gehn unter,
Nur du allein, mein Geiſt, bleibſt ewig jung und munter:
Du lebſt, wenn ſich der Krieg der Elemente regt,
Und aller Körper Bau in Stück und Trümmer ſchlägt.
Ich überlaſſe mich dem Schlummer, denn ich merke:
Daß mein erwachter Geiſt hernach mit voller Stärke
Die Flucht ergreifen kann und dann an Kräften neu
Dem Himmel, den er ehrt, ein würdig Opfer ſey.

(Cato legt ſich auf das Bett und der innere Vorhang fällt zu.)

Siebenter Auftritt.

Porcius kömmt eilend.

Ach Schweſter Porcia! O Anblick voller Noth!
Was wir bisher beſorgt, das iſt nunmehr geſchehen,
Er hat ſich ſelbſt entleibt.

Phokas.

Kommt laßt uns ſelber ſehen.

Porcius.

Umſonſt! Ihr kommt zu ſpät. Ich hub ihn von der Erden,
Da lag er ° voller Blut. Er ſchien ſchon blaß zu werden,
Als er ganz matt und kalt die Augen nach mir ſchlug
Und, ſeine Freunde noch zu ſehn, Verlangen trug.
Die Diener bringen ihn bereits hieher getragen.

Achter Auftritt.

Artabanus, ein Parther.

Das iſt nun dein Triumph! So Cäſar kannſt du ſiegen!

Phokas.

Nun iſt es aus mit Rom, ſo hoch es auch geſtiegen.

Porcius.

Mein Vater ſtirb doch nicht!

Cato, den man auf einem Stuhl hereinträgt.

So weit! Hier ſetzt mich her,
Getroſt mein Sohn, getroſt! — Das Reden fällt mir ſchwer,
Sprich, ob den Freunden ich noch irgend dienen kann?
Du aber ruf den Feind nie um Vergebung an.
Verſäume niemals was, die Freiheit Roms zu retten.
Jetzt folgt ſie mir ins Grab! Noch ſterb ich ſonder Ketten
Und bin recht ſehr erfreut, daß, da ich frei gelebt,
Ich noch ein Römer bin, indem man mich begräbt.
Du aber Porcia beweine nicht mein Grab:
Rom, Rom, dein Vaterland bringt dir die Thränen ab.
Verdamme Cäſars Glut, die dich zur Sclavin machet,
Und weil, was Römiſches in deiner Bruſt erwachet,
So wähle künftig mir den Held zum Tochtermann,
Der den Tyrannen ſtraft und Rom befreien kann.

Umarme mich mein Kind. — Ihr Freunde ſeht mich ſterben!
Ihr ſeufzet. Thut es nicht, beweinet Roms Verderben!
Ihr Götter ſeyd voll Huld. Erbarmt euch! Ha — —!

Artabanus.

Er ſtirbt.

Phokas.

O Schmerz! O harter Fall! Der größte Mann verdirbt,
Den jemals Rom geſehn! Das Ebenbild der Götter
Und, hätten ſie gewollt, des Vaterlandes Retter.

Den blinden Pöbel mag der Vögel Flug belehren
Ein Weiſer muß das Wort der wahren Weisheit hören,
Die da am lautſten ſpricht, wo Freiheit und das Recht
Die Unterdrücker ſtraft und die Tyrannen ſchwächt.
In meiner Bruſt hat ſie von Kindheit an geſprochen,
Hier iſt ihr Heiligthum, das keine Macht zerbrochen,
Hier ſitzt die Tugend ſelbſt, anſtatt der Pythia,
Und ſpricht propheliſcher, als Delphis jene ſah,
Die lehrt mich, Rom ſey nur zur Freiheit auserkoren,
Seitdem es die Gewalt der Könige verſchworen.

So redet Cato, unbewegt durch die Verheißung von Ehrenſtellen, durch die Großmuth, die ihm Cäſar angedeihn läßt, durch das Glück, das dieſer ſeiner Tochter bietet. Es hat etwas Schönes, daß er ein unerſchütterlicher Fels der Römertugend, das Ruhende mitten in der Handlung darſtellt und dieſe um ſich verrauſchen läßt, daß er verneint, da ſeine an Cäſar gerichteten Mahnungen fruchtlos ſind und daß ſein Thun nur im Selbſtmorde beſteht und daher der Titel der Sterbende Cato für ihn gerechtfertigt erſcheint, deſſen Grundſatz es iſt, nicht Roms Erniedrigung zu überleben *).

*) Um nicht bei den Frommen in Verdacht zu gerathen, daß er dem Selbſtmorde das Wort rede, ſagt G.: „Cato treibt ſeine Liebe zur Freiheit ſo hoch, daß ſie ſich gar in einen Eigenſinn verwandelt. Und alſo begeht er einen Fehler, wird unglücklich und ſtirbt.“

Das Trauerſpiel fand wie in Leipzig, wo es 1731 gegeben wurde — die Titelrolle ſpielte Kohlhardt, Porcia die Neuber, Cäſar Koch*) — überall den entſchiedenſten Beifall in den Reſidenz-, Reichs- und Handelsſtädten von Bern und Strasburg an bis nach Königsberg, Riga und Petersburg, von Wien bis nach Kiel ward es aufgeführt und nicht allein von Schauſpielern, ſondern von gräflichen und adlichen Familien, von Studenten u. ſ. w. und oft mit ungewöhnlicher Pracht. Die Neuber ſchrieb an ihren hochgelahrten Gönner, Braunſchweig 16. Febr. 1735:

Der Cato wird „mit großer Pracht und Herrlichkeit auf dem großen Operntheater unter angezündeten Wachslichtern durch das ganze Theater vorgeſtellt werden und die Muſici von der ganzen herzoglichen Kapelle werden ſich hören laſſen.“ Das Gefolge Cäſars beſtand damals aus 30 Mann, von denen jeder eine Wachsfackel trug**). Mehr als die bitterſten Critiken ſchadete dem Cato die Schauſpielertücke, indem die Neuber den dritten Akt ſo darſtellen ließ, daß er die Wirkung eines Poſſenſpiels hervorbrachte. Gottſched, da er aus gekränkter Eitelkeit über ihre Leiſtungen mehrfach ſeine Unzufriedenheit öffentlich ausgeſprochen, machte es ihr zum Vorwurf, daß ſie nicht in Stücken aus der griechiſchen und römiſchen Geſchichte das Coſtüm beobachtete. Wer in gewählter Tracht damals erſcheinen wollte, ſah beſonders auf Zierlichkeit der Perücke; und ſo war es in der Ordnung, daß auch auf dem Theater die Helden der claſſiſchen Vorzeit mit derſelben auftraten und ſich daneben auf die ſchwarze Sammethoſe etwas zu gute thaten. Die Neuber, um den Tadler mit eigenen Waffen empfindlich zu treffen, machte einen Verſuch im ſtrengen Coſtüm oder, was zu beargwöhnen iſt, in parodirender Uebertreibung. Jetzt erſt glaubte man Barockes wahrzunehmen, wenn die Römer im „Cato“ mit fleiſchfarbenen Beinen und geſchornen Köpfen ſich antikiſch gebährdeten. Die Spielenden nur einige Wörter, wie „verwägen“ „ſchmäucheln“ „verhöhlen“ auf deren Rechtſchreibung

*) Nach Kohlhardt's Tode gab Koch den Cato.

**) In der Nachſchrift zur zehnten Ausgabe des ſterbenden Cato (ſie erſchien 1737, auf dem erſten Titelblatt lieſt man, daß der Verfaſſer damals zum fünften Mal Rector geweſen und auf einem zweiten, daß das Stück 1730 verfertiget, 1731 zuerſt geſpielt und 1732 zuerſt gedruckt ſey). S. 134.

Gottſched hielt, abſonderlich betonten, ſo konnte es nicht fehlen, daß die Zuſchauer eine gewaltige Lache aufſchlugen. In dem Stück, in dem man einmal Thränen gelacht, konnte man nicht mehr Thränen weinen. v. Cronegk drückt im März 1750 ſeine Freude darüber aus, daß der Leipziger Geſchmack ſich beſſert, denn in der Vorſtellung des Cato ſchreibt er: „Niemand klatſchte als Gottſched ſelbſt und in der traurigſten Szene lachte jedermann, wozu ich beſtmöglichſt das Beiſpiel gab“ *). An anderen Orten folgte man dem Ton angebenden Leipzig. Als in einer Reichsſtadt der Cato bei gefülltem Hauſe gegeben wurde, ſo brachen Alle bei den Worten, die Marcus an den ſterbenden Vater richtet:

Mein Vater ſtirb doch nicht!

in ein ſolches Lachen aus, daß der ſtrenge Cato mitlachte und das Sterben vergaß **).

Dagegen wurde der Cato in Wien erſt 1748, aber mit großem Beifall gegeben. Schon aus Intereſſe für den Verfaſſer iſt es anzunehmen, daß das Trauerſpiel in Königsberg und Danzig mit Theilnahme geſehn wurde. Wenigſtens wiſſen wir, daß C. E. Ackermann 1754 den Cato als eine ſeiner Hauptrollen ſpielte und daß nach 1762 der Cato in Hamburg auf dem Ackermann'ſchen Theater in Szene geſetzt wurde ***).

Der Cato erhielt ſich demnach 31 Jahre auf der Bühne noch zu einer Zeit, da Gottſcheds Name ſchon ſo verrufen war, als im 17. Jahrhundert der eines Hans Sachs. In der Neuheit der Erſcheinung, daß ein Gelehrter ein Stück handſchriftlich einer Schauſpieler-Truppe übergab, lag es alſo nicht, wenn es gefiel und eben ſo wenig bewirkte es der Einfluß des Verfaſſers, wenn der Cato aller Gegnerſchaft ungeachtet neben den Trauerſpielen von v. Cronegk und Weiße, neben dem „Kaufmann von London“ und der „Sara Sampſon“ ſich behauptete.

Die Anhänglichkeit an ſeine Heimat, die Dankbarkeit gegen die Univerſität, auf der er zehn Jahre mit großem Eifer ſtudirt, bewährte Gottſched auf vielfache Weiſe. Er gab die erſte Samm-

*) Zeitung f. d. elegante Welt 1827. Nr. 90.
**) Reichart Theater-Kalender 1775. S. 70.
***) Meyer Schröder Bd. II. II. S. 143.

lung der Gedichte des Profeſſors Pietſch, ſeines ehemaligen Lehrers, heraus, er unterhielt eine lebhafte Verbindung mit der deutſchen Geſellſchaft in Königsberg, er dichtete, um einem an ihn gerichteten Wunſch zu genügen, ein Carmen bei der Säcularfeier der Buchdruckerkunſt in Königsberg, er ſchrieb eine Lobrede auf Copernicus und ſetzte den Preis von 6 Dukaten aus für die beſte Denkſchrift auf den Markgrafen Albrecht, als den Stifter der königsberger Univerſität, bei Gelegenheit ihrer zweihundertjährigen Jubelfeier *).

Zu dem Feſt ging er 1744 nach Königsberg. Dorthin begab ſich zu derſelben Zeit, wohl auf ſeine Veranlaſſung, die Schönemannſche Truppe und in einem Feſtſpiel bezeigte die perſonifizirte Schauſpielkunſt ihm ihre Verehrung, indem ſie ſagte:

in Deutſchland
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief.

Gottſched, der 1766 ſtarb, überlebte ſeine gelehrte Gehülfin Luiſe Adelgunde Victoria Gottſched geb. Kulmus**): Zum neuen Aufbau des deutſchen Schauſpiels wirkte ſie nach beſten Kräften als fleißige Dichterin und Ueberſetzerin mit und dem vermeintlichen Verfall deſſelben ſetzte ſie die Macht der Satire entgegen, um den verfolgten Reſtaurator zu beſchützen. Obgleich ſie eine Danzigerin war, ſo ſtand ſie mit Preußen in ungleich geringerer Verbindung als ihr Gemahl. Von ihrem Luſtſpiel „die Pietiſterei im Fiſchbeinrocke" das gegen die Theologen Königsbergs gerichtet iſt, war bereits früher die Rede. Ihr Trauerſpiel „Panthea", von Gottſched ein Meiſterſtück genannt, wurde in Königsberg „von lauter fürſtlichen und gräflichen Perſonen aufgeführt." Auf der Ackermannſchen Bühne wurden ihre Luſtſpiele gegeben, beſonders „das Geſpenſt mit der Trommel" und „der poetiſche Dorfjunker" beide nach Destouches. Auch ihre Original-Luſtſpiele, wie „die ungleiche Heirath," nach Gottſcheds Ausſpruch in dem ſeinen Geſchmack des Destouches ***) ausgearbeitet, ſind bisweilen zur Darſtellung gebracht. In Ueberſetzungen,

*) Blätter f. lit. Unterhaltung. 1839. Nr. 3.
**) Ihr Leben und Wirken in den N P P B. Bd. III. S. 262.
***) Gottſched ſchalt im Vergleich zu ihm den Moliere einen Poſſenreißer.

nders, wenn sie sich nicht dem Zwange des Verses und Reis unterworfen sah, leistete sie mehr als in eigenen Erfin, ngen *).

Ihr Landsmann war Benj. Ephr. Krüger, der ihre „Pana" so trefflich fand, daß er gleiche Lorbern zu erwerben rang. verfaßte zwei Tragödien „Mohamet IV.", der 1744 und „Bijab und Dankwart die allemannischen Brüder," die 1746 geuckt wurden. Obgleich das erste Gottsched zur Aufnahme in e Schaubühne für würdig erachtet hatte, so erfuhren seine Arbein dennoch eine abfällige Beurtheilung. Krüger studirte in Bittenberg und erhielt ein Stipendium aus seiner Vaterstadt. der Danziger Rath will ihm, weil er so Schlechtes geschrieben, uf einmal die Unterstützung entziehn und Krüger schreibt an e Professorin Gottsched und bittet voll Verzweiflung, ihr Mann öge durch eine günstige Critik den Eindruck der ungünstigen verchten, weil er sonst in Gefahr stehe Hungers zu sterben **).

Unter den Königsbergern ist sowohl ein Lehrer als ein Schür Gottscheds zu den Männern zu zählen, die auf seine Aufrderung die Schaubühne durch Original-Tragödien zu bereichern rebten.

Der Professor der Poesie Joh. Val. Pietsch, der in seiner Baterstadt 1733 starb, entwarf den Plan zu einem Trauerspiel Cäsar." Er wurde durch den Tod behindert, es zu vollenden, on dem ein Bruchstück J. G. Bock in „Pietschens Gebundenen Schriften" herausgab.

Bedeutender ist Christoph Friedr. v. Derschau. Er war in Königsberger, lebte aber und schrieb im Auslande. Er starb als Regierungspräsident in Aurich. Sein Trauerspiel „Pylades und Oreste" erschien 1747 in Liegnitz. „Dies Stück hat große Schönheiten neben einer völligen Regelmäßigkeit," so urtheilte Gott.

*) In Gottscheds Schaubühne sind außer den genannten Stücken aus dem französischen von ihr übersetzt der Verschwender von Destouches, der Menschenfeind nach Moliere, die Widerwillige, Alzire nach Voltaire, Cornelia nach der Barbier: an eigenen Erfindungen: Die Hausfranzösin, das Testament, der Witzling, (eine Satire gegen die Verächter Gottscheds).

**) Danzel S. 166.

ſched zu einer Zeit, als ſein Wort nicht mehr zur Empfehlung gereichte. Des Verfaſſers Wunſch, ſeine poetiſche Kraft der darſtellenden Bühne zuzuwenden, iſt wahrſcheinlich nicht in Erfüllung gegangen, obwohl mehrere Szenen des genannten Trauerſpiels einen günſtigen Eindruck in den Zuhörern zurückzulaſſen nicht verfehlt haben würden *).

Pylades und Oreſtes oder Denkmal der Freundſchaft.

Zweiter Aufzug. Dritter Auftritt.

Iphigenia. Oreſtes.

Iphigenia.

Es macht durch meinen Mund
Dir Troas jetzt den Schluß von deinem Opfer kund,
Beglückt, durch deinen Tod die Göttin zu verſühnen
Und der, die du erzürnt, im Sterben noch zu dienen
Zur Seite. Wie kommt es, daß mein Blut ſo in Bewegung iſt!
Die Tracht nnd Sprache zeigt, daß du ein Grieche biſt,
Entdecke, nenne mir die Vaterſtadt.

Oreſtes.

Mycen.

Iphigenia.

Mycene? Arme Stadt! Wie mag es ihr ergehn?
Da Klytämneſtra — —

Oreſtes.

Schweig! O Namen voller Schrecken.
Hör ich ihn überall, an aller Erden Ecken?
Wirſt du durch dieſes Wort noch meine Henkerin?

Iphigenia.

Warum erſchrickſt du ſo für Argos' Königin?
Sag an, wer biſt du denn? Nichts hindert dich zu ſprechen.

*) Derſchau's Trauerſpiel iſt nicht zu verwechſeln mit dem beliebten „Oreſt und Pylades" von J. E. Schlegel, das vorher den Namen „der Geſchwiſter von Taurien" führte. „Der raſende Oreſt" iſt eine Ueberſetzung aus Voltaire.

Oreſtes.

Ihr Mörder und ihr Sohn. Komm, eile, ſie zu rächen!

Iphigenia.

Du biſt es. Es bezeugt die Unruh meiner Bruſt,
Du biſt Oreſtes ſelbſt. O Schickſal! O Erkennen!

Oreſtes.

Ich, Aermſter! kann ich mich nicht ohn Entſetzen nennen?
Trägt jeder für mich Scheu, wer meinen Namen weiß?

Iphigenia.

Hilf Himmel! alles Blut in meiner Bruſt wird Eis.

Oreſtes.

Der Tod mag, wie er will, des Lebens Jammer enden,
Ich dank ihn, wem es ſey, dir oder fremden Händen,
Ich wünſche nur — — du weinſt? Was ſoll die Thränenflut?
Wo rührt das Mitleid her, das dieſe Wirkung thut?

Iphigenia.

Komm und erkenne!

Oreſtes.

Was? Wen?

Iphigenia.

Iphigenia.

Oreſtes.

Wie meine Schweſter lebt? Du hier in Taurica?

Iphigenia.

Sie lebt, wo dieſer Schlag ihr nicht den Tod wird geben,
Sie lebt, doch viel zu lang, dies Unglück zu erleben.

Oreſtes.

Im finſtern Aufenthalt, ° nach welchem unverweilt
Die körperfreie Schaar getrennter Seelen eilt,
Bin ich ſchon wirklich da? Biſt du der werthe Schatten?
Schickt Pluto, deſſen Raub ich augenblicklich bin,
Vielleicht zur Höllenpfort dich mir entgegen hin,
Den Bruder in das Land der Geiſter einzuleiten

Und zu dem Richterſtuhl des Minos zu begleiten?
Doch nein! Ich lebe noch!

Iphigenia.

Jetzt biſt du wieder mein.
Laß einen Augenblick die Freude Meiſter ſeyn.

Der vierte Auftritt.

Die Prieſterin.

Man wartet bloß auf dich. Was der Gebrauch erfodert,
Iſt Alles zubereit, die Opferflamme lodert.

Oreſtes findet am Hofe des Königs zu Taurica ſeinen Freund, der bei dieſem in Gunſt und Liebe ſteht. Aber dennoch hat der Unglückliche, auf der Flucht in Folge eines Schiffbruchs an die unwirthbare Küſte gekommen, auf keine Rettung zu rechnen. Der König Troas bemächtigte ſich ſeiner, weil er den König Aegiſth erſchlagen und weil er ſich dem Dianentempel genaht haben ſollte, um das Götterbild zu entführen. Um ſo weniger darf er auf eine glückliche Wendung hoffen, als des Orakels Stimme alſo lautet:

Nichts rettet ihn vor der Gefahr,
Oreſtes muß noch heute ſterben,
Es mögte denn den Brandaltar
Ein Opfer das gekrönt, ſtatt ſeiner, blutig färben.

Da erhebt ſich Pylades, König von Phocis, und erklärt von Freundſchaftstreue entglühend, der angebliche Oreſt ſey Pylades, er ſelber aber, den Troas begünſtige, Oreſt. Das Opfer wird verzögert durch den edlen Streit der Freunde, weil, wie in Pacuvius' Drama nach Ciceros Worten, cum ignorante rege uter eorum esset Orestes, Pylades Orestem esse se diceret, ut pro illo necaretur, Orestes autem, ita ut erat, Orestem se esse perseveraret. Während deß wird Troas als der erkannt, der die Krone uſurpirt, deren rechtmäßigen Beſitzer er ermordet hat. Oreſt erſticht ihn, um dem Orakel ein Genüge zu leiſten, und Pylades wird durch die Tochter des entthronten und getödteten Königs Herrſcher in Taurica.

Als Gottscheds Ansehn in Leipzig nicht mehr galt, scheint es auch in seiner Vaterstadt zu gelten aufgehört zu haben. Das Lob, das ihm der Professor der Poesie Lindner 1754 ertheilt, klingt kühl genug: Gottsched habe nach seinem Geständniß der Dichtkunst einen neuen Schwung gegeben, Gottsched habe durch gute Uebersetzungen der Schaubühne eine neue Gestalt zu geben gesucht.

Ein königsbergscher Magister, der auch der darstellenden Bühne durch sein poetisches Talent zu nützen beflissen war, ist Joh. Friedr. Lauson. Er glaubte ein anderer Simon Dach zu seyn, um so mehr, da er als Schulmann an derselben Lehranstalt wirkte, der jener als Conrector angehört hatte. Von früher Zeit bis zum Tode stand er, ein so großer Sonderling er auch war, in freundschaftlicher Beziehung zum Philosophen Hamann, mit dem er zuletzt in einem Büreau und zwar am Lizent als Zoll- und Plombage-Einnehmer arbeitete. Hamann hieß ihn, da er 56 Jahre alt, den 4 Oct. 1783 verschied, den preußischen Diogenes *). Unterricht in der Poesie hatte er von Professor Knutzen erhalten. Ein reges, nie verlöschendes Interesse an der Blüte der Wissenschaft ließ ihn unter Entbehrungen heiter seyn und das ihm vom Schicksal Verbotene eifrig erstreben. Er war im Stande sich für den sauern Erwerb der Gelegenheitsdichterei eine nicht unbedeutende Bibliothek anzuschaffen, eine Reise nach Deutschland zu unternehmen, nachdem er lange außer der Vaterstadt nur Danzig kennen gelernt. Als Improvisator fühlte er sich zum Theater hingezogen. So außerordentliche Proben er auch in der Extemporal-Poesie, wie er sie nannte, in ansehnlichen Zuhörerkreisen ablegte, so wünschte er doch noch von der Unerschrockenheit und dem sichern Auftreten der Schauspieler etwas abzusehn und wie Cicero, der Redner, von Roscius, dem Schauspieler, zu lernen. Ein Freund, Namens Porsch, der mit ihm aus dem Friedrichs-Collegium auf die Universität entlassen wurde, entschloß sich Schauspieler zu werden und vermittelte vielleicht zuerst das Verhältniß, in das der Schulmann Lauson zu den verrufenen Künstlern trat. Drei Jahre hindurch, als er studirte, besuchte er wie vor den Vorlesungen die Kirche, so jeden Abend nach beendigter Arbeit das Theater. Er

*) Sein Leben und Wirken ist in dem Aufsatz: „Poesie vor hundert Jahren" in den N P P B. Bd. V. S. 138 beschrieben.

war Zeuge, wie ungeübte Schauspieler und selbst Mädchen hinter der Szene die Zuschauer beurtheilten und sogleich darauf, wenn die Reihe an sie kam, mit feierlichem Ernst ihre Rolle sprachen. Er bewunderte und beneidete sie darum und, um in der Beherrschung Aehnliches zu leisten, dachte er häufig in der Loge über die tiefsten Wahrheiten nach, ungestört von den Spielenden und den Zuschauern. Dies erzählt er selbst. Aus den brieflichen Berichterstattungen Hippel's wissen wir, daß seine Leidenschaft für das Theater ihn bis zum Ende seiner Tage begleitete. Wie Hamann wurde er durch des „Seraphischen" Klopstock Gesänge zur höchsten Bewunderung hingerissen und daher konnte er kein blinder Verehrer Gottscheds seyn. Mit diesem theilte er den Widerwillen gegen den Harlekin, denn er versenkte sich gerade in ernste Gedanken und sah und hörte nicht, wenn „die lustige Person den Pöbel durch Possen zu vergnügen suchte," mit ihm theilte er die vorwiegende Neigung zum französischen Theater. Merkwürdig ist es aber, daß er schon 1755 der englischen Bühne seine Aufmerksamkeit zuwandte und durch ein Stück nach Otway „Gafforio" mit die Annahme des englischen Geschmacks bestimmte*), welche den Sturz der „völligen Regelmäßigkeit" und den Sturz der Gottschedischen Grundsätze herbeiführte. Als die Principalin Ohl in Königsberg Vorstellungen gab, fertigte er die ersten dramatischen Arbeiten, nämlich Vorspiele, in denen allegorische und mythologische Personen auftreten, um in Alexandrinern dem Ruhm und der Ehrenhaftigkeit das Wort zu reden in einem pomphaften Vortrag, dem die szenische Ausstattung entspricht, mit einer Schlußrede, durch die man sich in schmeichelhaften Ausdrücken dem Publikum empfahl. Jedes ist einer besonderen Klasse von verehrten Zuschauern gewidmet**). Der königliche Geburtstag und die Erinnerungsfeier an die erste Königskrönung im Januar wurden damals und

*) Goldbeck Litterarische Nachrichten von Preußen. S 74. Darüber unten ein Mehreres.

**) Am 18. und 19. Jan. 1748 ward eine solche Dichtung von Lauson „die Krone" den Zuschauern vorgeführt, die im Auszug in den N P P B. Bd. V. S. 149 mitgetheilt ist. Lausons Erster und Zweeter Versuch in Gedichten enthält außer dem genannten folgende: „Der Thron," „Die Staatskunst," „Die Großmuth," „Die Wirthschaft," „Die Lust," „Die Gerechtigkeit," „Das Verhängniß" „Ganymed."

bei Anwesenheit anderer Schauspielertruppen von ihm durch Festspiele verherrlicht. Dem genannten Ackermann weiht er ein Gedicht: „Muster eines vollkommenen Schauspielers" ein ehrendes Anerkenntniß, wie es dem Schauspieler Kohlhardt von Rabener und Käſtner zu Theil geworden. Jenem diktirte er seine Ueberſetzungen aus dem Moliere den „Tartüffe" und „die Männerschule", nach dem Urtheil Schröders, des Stiefsohns von Ackermann, in erbärmlichen Versen *). Die „Männerschule" wurde dargeſtellt **), was von „Tartüffe" nur als wahrscheinlich angenommen werden kann. Er dichtete Abdankungen zum Theil aus dem Stegreif, dies sind Epiloge, in denen ein beliebter Schauspieler neben Darlegung der Moral des Stückes Gelegenheit nahm, das Unternehmen der Gunſt der Verſammelten zu empfehlen. Als ſpäter 16 Jahre lang eine Madam Schuch an der Spitze einer geachteten Truppe stand, so verſäumte Lauſon nicht die Vorſtellungen und genoß bei der Principalin eine innige Hochachtung. Er verdiente ſie ſich auf mehrfache Weiſe. So faßte er eine theaterkritiſche Schrift in ihrem Intereſſe gegen die Döbbelinſche Geſellſchaft ab und büßte mit für ſie, wenn ſie ſich in unangenehme Verhältniſſe verwickelt ſah. Manchmal verſchaffte er ihr durch ſeine Vermittlung ein Darlehn von ſeinen Freunden. Sie vergoß bei ſeinem Tode bittere Thränen. Hippel, der ſich über den zuthätigen Poeten oft in ſeinen Briefen aufhält, obwohl er deſſen Gefälligkeit rühmt, hat nach ſeinem Tode folgendes aufgezeichnet: „Lauſon (o des Glücks!) kam mir ſogar als Freund entgegen und ſo ſehr er ſich ins Faß ſeiner Selbſt einzuſchränken gewohnt war, ſo theilnehmend konnte er werden; beſonders weil er mit dieſer Theilnahme gewiß nicht freigebig war, ſondern ſie auf drei Perſonen einſchränkte, den Kirchenrath Lindner, die Wittwe Schuch und mich. Da er Lindnern überlebte, ſo war eine männliche und eine weibliche Seele ſeines Herzens Gegenſtand; und um uns beide auf die Probe zu ſetzen, ſtand er nicht an, von mir Geld zu borgen und es der Frau Schuch zu leihen. — Dieſe Frau habe ich nicht theatraliſche, ſondern echte Thränen über den Tod ihres Freundes weinen geſehen. Den Nagel, ſagte ſie mir, an den er

*) Meyer, Friedrich Ludwig Schröder. Bd. I. S. 14.

**) Lindner in der Vorrede zu Lauſons Zweetem Verſuch.

ſeinen Hut hing, deſſen ſich Niemand zu dieſem Behuf nach ſeiner ihm eignen ſtrengen Ordnung bedienen mußte, wär' er auch ein Prinz, dieſen Nagel muß auch noch jetzt Niemand entweihen. Dies ſoll mir zum Gedächtniß dienen, bis auch ich nicht mehr bin. — Ohne Zweifel hat ſie Wort gehalten. Der Tod des braven Lauſon hat mich ſehr betrübt und auch ohne Nagel denk' ich oft an ihn. Der Münz-Director Göſchen und ich ließen ihn begraben, allein kaum war er in der Erde, als noch ein Lotterieloos auf ihn fiel, wodurch die Begräbniß-Koſten berichtigt werden konnten" *).

Eine Reaction konnte auf der Bühne nicht ausbleiben, nachdem es Gottſched mit Allen verdorben hatte. Nur zu bald ſah er die Formen auseinander weichen, die er zum Guß einer deutſchen Claſſicität bereitet hatte und ſeine Mühe unrettbar verloren. Die Liebe zum franzöſiſchen Drama ſank in dem Maaß, als der Anglicismus ſein Haupt erhob.

Goethe, der in einem Brief an Lenz über den Gottſchedianismus klagt, äußert: „Willkommen wird jeder ſeyn, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf das Theater bringt." Und es war ein Anfang dazu damals ſchon gemacht und das Volksthümliche wieder in Aufnahme gebracht, nämlich durch Einführung der komiſchen Operette. Von England kam ſie herüber und ſchon ihr Name „Der Teufel iſt los" ſchien alle bis dahin niedergehaltene Lachkobolde zu entfeſſeln. Das Komiſche wurde ſeitdem in anderer Geſtalt verlangt, als es die Luſtſpiele nach dem Zuſchnitt eines Moliere und Destouches gewährten, und die Muſik zog im Triumph wieder auf das Schaugerüſt. Kurz nachdem Opern in Trauerſpiele umgeformt waren, ſehen wir das Entgegengeſetzte. Schon die Neuber hatte durch Symphonien, die Scheibe zum „Polyeuct" „Mithridat" u. ſ. w. geſetzt, das Intereſſe der ermüdenden Alexandriner-Dichtungen zu heben geſucht. Im J. 1751 erſchien „Mithridates, ein muſikaliſches Trauerſpiel von Racine." Die Erfindung des Melodrams ſtand der nächſten Zeit bevor.

*) Hippels ſämmtliche Werke. Bd. XII. S. 107. 313.
**) (Schmid) Chronologie S. 80.

Der Vers, durch den Gottsched, im Widerspruch mit seiner nstigen Ansicht, die Poesie von der Wirklichkeit abzuheben, noch ir nöthig erachtete, wurde in den bürgerlichen Tragödien zurückeschoben. Diese traten in den Vordergrund und vor allen eine ıglische.

Das Ansehn des Leipziger Reformators, von der Neuber ntergraben, sank erst unter ihrem Nachfolger Gottfr. Heinr. Koch, fast wider dessen Willen, ohne böslichen Angriff. In Straßburg hatte Koch unter ihrer Direction gespielt und Geleenheit gefunden, die französischen Schauspieler zu beobachten. Sie waren mit seine Lehrer und in der weitläuftig besprochenen Tragödie gab er zu voller Zufriedenheit zuerst den Cäsar und dann die Titelrolle. Die letztere aber weigerte er sich an dem Abende darzustellen, als es auf gestissentliche Verhöhnung Gottscheds abgesehn war. Da die Neuber ihre Gesellschaft aufgelöst, begab er sich nach Prag und trat in die Truppe von Jos. Felix . Kurz. Er konnte sich aber in die Wienerischen Burlesken und rtemporirten Stücke nicht finden und kehrte bald nach Leipzig urück. Im J. 1750 nahm er, „dem Weisheit, Emsigkeit nd Redlichkeit" nachgerühmt werden, als Principal von dem Neuberischen Theater Besitz. Um es wieder emporzurichten, war Neues erforderlich und, um mit einer geringen Zahl tüchtiger Schauspieler Ehre zu ernten, war die Beschränkung der Tragödien-Darstellungen nothwendig. Ein gefährliches Zeichen war für die Gottschedische Genossenschaft die Aufführung des „Harlekin Hulla" von Domenique, worin sich Lepper, ein ehemaliger Hofnarr, übertreibend und extemporirend besonders hervorthat. Die britischen Dichter zählten immer mehr Bekenner. Dem französischen Theater in seiner blendenden Unwahrheit wurde nun der Ruhm streitig gemacht und darauf hingewiesen, daß die Bevorzugung der französischen Comödianten vornämlich dem Aufbau einer Nationalbühne hinderlich wäre. In einem Prolog, den Kochs Gattin hielt, heißt es ironisch:

Wer wird ein schwaches Werk nunmehr gehörig stärken,
Damit es auch besteht bei schon vollkommnen Werken,
Zu welchen Frankreichs Lehr' und Zucht das rechte Licht

In dem Geſchmack verliehn, durch ſeinen Unterricht —
Wo ein franzöſ'ſcher Ton im Trauerſpiel entzücket,
Den derben deutſchen Klang der Sprache unterdrücket,
Und unaufhörlich ſchluchzt und heulend klagt und weint,
Und das Wohlklingende zu überfliegen ſcheint;
Wo bei erhabnem Ach! das Haar zu Berge ſtehet,
Wo für Entzückungen das Auge ſich verdrehet;
Wo ein geſchmücktes Bein ganz ſteif und wankend ſteigt
Und, was Cothurnen ſind, in hohem Abſatz zeigt,
Wo ein beinahe faſt verrenkter Arm ſich zwinget,
Damit er recht charmant für Schmerz die Hände ringet.

Was ſollen wir nun thun? Wir wiſſen doch noch Rath
Und der den Troſt für uns recht gründlich bei ſich hat,
Wir folgen dem Verſtand, er ſoll uns bloß belehren,
Der ſoll der Meiſter ſein.

In einem von Koch ſelbſt gehaltenen Prolog kommen die Verſe vor:

Der Alten großer Geiſt beliebte Molieren,
Der mußte Frankreich erſt, dann Frankreich Deutſchland lehren.
Und ſeit geraumer Zeit macht manches Meiſterſtück,
Das in Paris gefällt, auch deutſcher Bühnen Glück.
Seit Kurzem ſchmückt ſie auch der Fleiß der muntern Britten,
Ein Barnwell dienet nun zur Beßrung deutſcher Sitten *).

Die Hofetikette, die bei den Franzoſen bedingend war, gab bei den Deutſchen keineswegs in den größern Kreiſen den Ton an und das geſchniegelte, vom Tanzmeiſter eingeſchulte Weſen drohte die lebendige Theaterwelt in Maſchinen zu verwandeln und einer ſchreienden Unnatur das Wort zu reden, während Gottſched doch mitſammt der Oper alle Maſchinen-Komödien zu verbannen und die baare Wirklichkeit einzuſetzen ſtrebte. Der Eurythmie, die aus den wellenförmigen Bewegungen und dem taktmäßigen Schritt hervorging, wurde man bald ſatt. Die Jünger der Schönemann-ſchen Truppe erhielten vom Balletmeiſter die Anweiſung, in allen Stellungen die Hogarthſche Schönheitslinie zur Anſchauung zu

*) Blümner S. 85. 94.

ringen und in einer vorgeschriebenen Reihenfolge durch allmähliges Biegen und Heben eine Scala der Gliederbewegungen durchzuspielen. Als ein Schauspieler 1756 in „Cäsars Tod" zeigen wollte, was er in der körperlichen Beredtsamkeit gelernt, wurde er vom Director und Publikum ausgeschimpft und ausgelacht *).

Das Volksgemäße wollte wieder in seine verlornen Rechte eingesetzt seyn und die Eleganz des feierlichen Tragödienstyls dem engen Kreise der Liebhaber vorbehalten wissen. Und so geschah es.

Der geheime Rath v. Bork in Berlin war mehrere Jahre, bis 1738, Gesandter in London gewesen und hatte das englische Theater in seiner alten und neuen Gestalt liebgewonnen. Er lieferte 1741 von Shakspears „Cäsar" eine wohlgerathene Uebersetzung in Alexandrinern **), obgleich er in der Vorrede sagt, er hätte sich nur an die Aufgabe gewagt, weil er etwas schreiben wollte und nichts Eignes schreiben könnte. Wenn die Shakspearsche Erfindungen auch längst den Deutschen durch die Bühne bekannt geworden waren, so wurde durch ihn der Namen Shakspear zuerst in die deutsche Literatur eingeführt. Die Erscheinung veranlaßte J. E. Schlegeln, den „Arminius" von Gryphius mit dem „Cäsar" von Shakspear zu vergleichen.

Derselbe Bork hatte auch ein englisches Singspiel von Cosley „der Teufel ist los" the Devil to pay übersetzt und seine Arbeit in Handschrift nebst den Noten, nach denen die Lieder in England gesungen wurden, der Schönemannschen Gesellschaft übergeben. Diese brachte das Stück in Hamburg 1743 zur Aufführung. Das hervorgebrachte Aufsehn, besonders da die Gesänge ohne Instrumental-Begleitung vorgetragen wurden, erschien Gottsched den nicht so groß, um Schönemannen darum zu zürnen daß er den musikalischen Teufel in Hamburg, dem Sitz des Operngeschmacks, losgelassen. Bei der wechselseitigen Eifersüchtelei der Theatertruppen, wollte sich indeß Schönemann nicht dazu verstehn, das Stück andern mitzutheilen. Koch hielt sich für keinen Sänger und das musikaliche Schauspiel für keinen großen Gewinn,

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. Bd I. S. 171.

**) Versuch einer gebundenen Uebersetzung des Trauerspiels von dem Tode des Julius Cäsar. Aus dem englischen Werk des Shakspear. Berlin 1741.

aber um einen Wettſtreit mit Schönemann anzufangen, rang er nach dem Beſitz des Singſpiels. Er beſtimmte den bekannten Joh. Felix Weiße, deſſen Matrone von Epheſus nicht ſelten aufgeführt wurde, das engliſche Singſpiel neu zu überſetzen, wozu der bei ihm ſtehende Correpetenr Standfuß die Muſik lieferte. Erſt in dieſer Geſtalt feierte das komiſche Singſpiel einen glänzenden Triumph auf der deutſchen Bühne neun Jahre nach dem erſten Verſuch *). Solche Entweihung der Kunſt ſchmerzte tief das Gottſchediſche Ehepaar. Einige dreißig Flugſchriften wurden gewechſelt **). Aber dem Ungewitter, das am Leipziger Theaterhimmel losbrach, trotzte der ungeheure, nie endende Beifallſturm. Der Maitre des Plaiſirs Kammerherr v. Dieskau war für Koch und der Miniſter Graf v. Brühl gegen Gottſched und ſo blieb dem geſtrengen Cato Cenſorinus nichts Anderes übrig, als nach unmächtiger Gegenwehr abzutreten, der vor zehn Jahren allen Theaterunfug für immer abgeſtellt ſah. Mit der fortgeſetzten Theilnahme an dem Singſpiel ſteigerten ſich die Leiſtungen der Schauſpieler, die Anfangs keine Sänger waren und nur durch regelmäßige Spielhonorare für die Partien gewonnen wurden, ſo daß die Einnahme des Directors bei dem um ſich greifenden Operngeſchmack ſcheinbar litt ***). Die bis dahin beanſpruchten drei Einheiten des franzöſiſchen Theaterſtyls engten den ſchöpferiſchen Genius dermaaßen ein, daß er ganz ſeine Kraft zu verläugnen ſchien. Durch den volksthümlichen Umſchwung ward er wie durch einen Zauberſchlag entfeſſelt und es drängten ſich die Singſpiele von deutſchen Dichtern und deutſchen Komponiſten. Unter jenen behauptete das Principat Weiße, unter dieſen der Kapellmeiſter Joh. Adam Hiller. Die Melodien waren ſo gefällig und leicht faßlich, daß alle Geſänge Volkslieder wurden und dem geſellſchaftlichen Leben in höhern und niedern Zirkeln eine Fülle der Heiterkeit verliehen. Auch die komiſchen Opern beruh-

*) In Schmids Chronologie, und in Blümner 6. Oct. 1752, in Weißens Selbſtbiographie. S. 26. dagegen 1753.

**) Der Verfaſſer des ſatiriſchen Vorſpiels, Roſt ſchrieb nachmals ein witziges Schmähgedicht: „Der Teufel an den Herrn G Kunſtrichter der Leipziger Schaubühne."

***) Plümicke S. 274.

ten meiſt auf fremdländiſchen Erfindungen, namentlich galten Weißen die von Favart als Muſter. Hiller komponirte von Neuem „der Teufel iſt los" und die Fortſetzung: „der luſtige Schuſter," in welchem letztern Koch die Hauptrolle ſo trefflich ſpielte, daß Leſſing ihn für den erſten Komiker erklärte. Das Lied: „Ohne Lieb' und ohne Wein," wurde bald nicht weniger in ganz Deutſchland als in Frankreich und in Italien geſungen. Die Weiße-Hillerſche Operette „Die Jagd", „Lottchen am Hof", „Der Erntekranz" u. ſ. w. und die beifällig aufgenommenen Nachbildungen *) ſicherten lange das Beſtehn der wandernden Bühne, denn ſie erforderten in ihrer meiſt idylliſchen Einfachheit, gemüthlichen Erfindung und jovialen Laune keinen ſceniſchen Aufwand und übten eine gleiche Anziehungskraft aus auf Vornehm und Gering, auf Groß und Klein. Der Eindruck, den ſie zurückließen, dürfte man mit dem der Chodowieckiſchen Radirungen vergleichen, welche in ihrer Beſcheidenheit Liebe zur Kunſt in allen Kreiſen nährten, während das gleichzeitig producirte Claſſiſche im großen Styl nur von den Akademikern genoſſen wurde.

Obgleich Weißens Verdienſt zum Frommen des deutſchen Theaters ſich auf die Operetten begründet, ſo erkannte er dies nicht an und meinte ſich als Tragödiendichter beſonders hervorgethan zu haben. Wie er nur um der Erziehung ſeiner Kinder halber den Kinderfreund geſchrieben, deſſen Comödien, ehemals ſelbſt in Kloſterſeminarien aufgeführt, bis jetzt von andern Kindercomödien keineswegs übertroffen ſind, ſo nur um dem geſellſchaftlichen Geſange in Deutſchland mehr Eingang zu verſchaffen, förderte er eine Art theatraliſcher Unterhaltung, die nicht „Werke dramatiſcher Kunſt" zu ſchaffen und „den Kunſtſinn ſeiner Nation zu erhöhen" berufen ſey, wie er in ſeiner Selbſtbiographie *) erklärt. Weiße war noch zu ſehr vom franzöſiſchen Geiſt befangen, als daß er ſich in ſeinen Schauſpielen von der tragi-

*) Dichter waren: Muſäus, Wieland, Michaelis, Componiſten: Wolf, Georg Benda, Schweizer. Von den in Preußen entſtandenen, Opereitn ſpäter! Als die vornehmſte behauptet ſich die älteſte „Die verwandelten Weiber oder der Teufel iſt los" die Hiller unter dieſem Namen mit theilweiſer Beibehaltung der Standfußſchen Muſik zu Leipzig 1770 herausgab.

ſchen Rhetorik hätte frei machen können, beſonders ſeit ſeinem Aufenthalt in Paris, wo ihn die kleinen komiſchen Opern von Favart entzückten und das Trauerſpiel einen ſo tiefen Eindruck machte, daß er noch 1767 die Verſe drucken ließ:

O glückliches Paris, noch glänzt auf deinen Bühnen
Melpomene in voller Pracht.
Dir hat ein gut Geſchick Corneille und Racinen
Und Brigords und Becains und Grandvals vorgebracht.
Noch klopft mein bebend Herz, noch ſeh ich Rodogünen
Die ſchreckenvolle Düsmenil,
In ihrem Auge brennt der Donner, Tod in Mienen u. ſ. w.

Weiße bearbeitete zwei Shakſpearſche Süzets, nicht um ſie einem derzeitigen Bedürfniß gemäß einzurichten, ſondern in der ſtillen Meinung des Beſſermachens. Aber Leſſing bemerkte in ſeiner Dramaturgie: „Was man von dem Homer ſagt, es laſſe ſich dem Herkules eher ſeine Keule als ihm ein Vers abringen, das läßt ſich vollkommen auch von Shakſpear ſagen. Auf die geringſte von ſeinen Schönheiten iſt ein Stempel gedruckt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, ſich neben ihr zu ſtellen.“

In der erwähnten Selbſtbiographie leſen wir *): „Weiße und Leſſing hoben das Theater aus ſeinem Nichts hervor.“ „Romeo und Julie“ (von Weiße) iſt auf den meiſten Bühnen ein Lieblingsſtück geblieben und hat neben der vortrefflichen Emilia Galotti dazu beigetragen, das heroiſche Trauerſpiel und die metriſche Schreibart zu verdrängen.“ Leſſing hatte an der Richtigkeit des Nivellements keinen Glauben und Weiße klagt über die Erkaltung der Freundſchaft zwiſchen ihnen, welche beide, von der Neuber dazu angeregt, ſich der dramatiſchen Schriftſtellerei mit ganzer Liebe widmeten. Nach Gottſcheds Fall iſt Leſſing das Oberhaupt der deutſchen Bühne bis zu ſeinem Tode. Durch jede Parallele tritt ſein Ruhm nur um ſo bedeutſamer hervor.

Wie groß auch immer die Kluft zwiſchen den dramaturgiſchen Reformatoren Gottſched und Leſſing ſeyn mag, ſo läßt ſich Uebereinſtimmendes in ihren Beſtrebungen nicht in Abrede ſtellen.

*) S 321 und S. 147.

Für den einen und den andern war die aristotelische Poetik eine unfehlbare Autorität. Gottsched glaubte ein untrügliches Verständniß derselben den französischen Dichtern und französischen Kunstkritikern zu danken. Lessing dagegen durchprüfte die Lehren mit eindringendem Geiste und verwies gern auf einen ältern deutschen Tragödiendichter, welcher bereits eingesehn, daß die Engländer („so das Gesetz nicht haben") durch ihre Stücke den Forderungen des Aristoteles mehr entsprächen, als die Franzosen *).

Gottsched glaubte durch seine Iphigenia und andere Uebersetzungen aus Racine auf der Bühne Musterbilder aufzustellen und wollte, daß die Dichter diese durch Regelmäßigkeit der Züge bevorzugten Modelle so treu wie möglich abzeichnen sollten. Ebenso übersetzte Lessing 1760 zwei französische Schauspiele und es wiederholte sich, daß sie (wie zu Gottscheds Blütenzeit ein Stück in Deutschland mit lautem Beifall aufgenommen wurde, dessen Original das französische Publikum kalt gelassen) in der Uebertragung mehr gefielen als in der Ursprache. Er brachte Diderot's Trauerspiele aufs Theater, um die Franzosen durch die Franzosen selbst zu schlagen. Diderot wagte als der Erste gegen die gefeierten Classiker seine Stimme zu erheben und wollte durch seine Erfindungen dem falschen Pathos begegnen. „Er sieht, sagt Lessing, die Bühne bei weitem auf der Stufe der Vollkommenheit nicht, auf welcher sie unter uns die schalen Köpfe erblicken, an deren Spitze der Prof. Gottsched ist. Selten genesen wir eher von der verächtlichen Nachahmung gewisser französischer Muster, als bis der Franzose selbst diese Muster zu verwerfen anfängt."

*) J. E. Schlegel (er starb in dem Jahre, in dem Goethe geboren wurde) sagt: „Die Wahrheit zu gestehn, beobachten die Engländer, die sich keiner Einheit des Ortes rühmen, dieselbe großentheils viel besser als die Franzosen, die sich damit viel wissen, daß sie die Regeln des Aristoteles so genau beobachten. Darauf kömmt gerade am allerwenigsten an, daß das Gemälde der Szenen nicht verändert wird. Wenn eine Person sich als Herr und Bewohner eben des Zimmers aufführt, wo kurz vorher eine andere, als ob sie ebenfalls Herr vom Hause wäre, in aller Gelassenheit mit einem Vertrauten gesprochen — — es würde weit besser gewesen seyn, wenn der Verfasser nach dem Gebrauch der Engländer die Szene aus dem Hause des einen in das Haus eines andern verlegt, als daß er seinem Helden die Mühe macht, den Zuschauern zu gefallen, an einen Platz zu kommen, wo er nichts zu thun hat."

Die beiden Gegner drangen auf Naturwahrheit. Bei dem ältern ſollte aber nur dem Schein vollſtändige Genüge geleiſtet werden, während der jüngere die innere Wahrheit forderte, Seele und Tiefe der Empfindung. Gottſched wollte nur als Hauptperſonen Männer von erhabener Stellung auftreten laſſen, denn ihnen geziemte allein eine über das Gewöhnliche ſich erhebende vornehme Sprache, und wenn ihm auch die Alexandriner gegen das Natürliche zu verſtoßen ſchienen, ſo konnte er doch Proſa nicht geſtatten. Leſſing verwarf den Cothurn, der wie in jener Rede gegen das franzöſiſche Comödiantenweſen bemerkt wurde, nur im modiſchen Abſatz der Theaterprinzen beſtand und gab für lange den Reim und Vers auf. Er bewirkte dadurch bei den Spielenden, daß die ungefeſſelte Sprache die Drahtpuppenmanier ſchmelzte zu lebendiger Bewegung.

Die zierliche und verzierte Unnatur erhielt ſich am längſten in den Schäferſpielen. Wenn wir uns an die dramatiſchen Solennitäten zur Feier von Familienfeſten an fürſtlichen Höfen und in Bürgerhäuſern erinnern, ſo können wir die Form keineswegs als neu bezeichnen. Johann Chriſtoph Roſt, Gottſcheds Todfeind, gilt aber dennoch für den Erfinder, deſſen „gelernte Liebe" ein ſolches Entzücken hervorrief, daß Gellert, Gleim, Geßner, Pfeffel mit ähnlichen Stücken auftraten und das Repertoir, wie ſich Löwe ausdrückt, mit einer Sündflut von Schäferſpielen überſchwemmt wurde.

Auch für das rührende Schauſpiel oder weinerliche Luſtſpiel iſt Leipzig die Pflanzſtätte und Gellert ſchob es als Zwiſchengattung zwiſchen die Tragödie und Komödie ein. Er ſchrieb 1747 in Bezug auf ſeine Stücke, die den Namen Luſtſpiele meiſt mit Unrecht führen: „Sollten Einige an der Betſchweſter, dem Looſe in der Lotterie und den zärtlichen Schweſtern tadeln, daß ſie eher mitleidige Thränen als freudiges Gelächter erregen, ſo danke ich ihnen zum Voraus für einen ſo ſchönen Vorwurf." Gellert vertheidigte ſogar in einer Diſſertation dieſes Thema de comoedia commovente 1751.

Folgereicher als die Ueberſetzung des Singſpiels von Coffey, war die zweier engliſchen Trauerſpiele. Weniger auf Diderot als auf ſie begründete ſich die Geſtaltung des deutſchen Trauerſpiels. Durch ſie ward das Intereſſe an Shakſpears Dramen angebahnt oder vorerſt das an zeitgemäßen Umbildungen.

Zwei engliſche Dichter, die durchaus nicht ſo berufen waren als Corneille, Racine und Voltaire, die nicht durch viele Stücke ſich einen Namen machten, ſondern jeder durch ein einzelnes waren Thomas Otway († 1685) und Georg Lillo († 1739). Jener entwickelte in ſeinem „geretteten Venedig" eine neue Art des Heroiſchen, dieſer wurde durch ſeinen „Kaufmann von London" Vater des bürgerlichen Trauerſpiels. Sie wirkten, obgleich kein namhafter Ueberſetzer ſich für ſie fand, durch ihren Inhalt mit gleich hinreißender Kraft in England und in Deutſchland. Sie blieben Lieblingsſtücke nicht für eine, ſondern für mehrere Generationen. Von Otway's gerettetem Venedig lieferte die erſte Ueberſetzung Lauſon, die unter dem Namen „Gaſſorio" 1755 in Leipzig erſchien, aber ſchon ein Jahr vorher in Königsberg dargeſtellt wurde *). Ebenfalls 1755 kam deutſch Lillo's „Kaufmann von London oder Begebenheit Georg Barnwells, ein bürgerliches Trauerſpiel" in Hamburg heraus **). Das rührende Schauſpiel, wie es ſich ſchon lange vorher in die Liebe des deutſchen Publikums eingelebt hatte, genas von ſeiner Weichlichkeit durch den Kaufmann von London.

*) Eine zweite verſifizirte Ueberſetzung „das gerettete Venedig" kam in Königsberg 1755 heraus, eine dritte in Alexandrinern in Langenſalza 1767, eine vierte „Die Verſchwörung wider Venedig" war in Wien 1769 käuflich, eine fünfte „Verſchwörung wider Venedig, theils aus dem Original, theils aus der franzöſiſchen Nachahmung des la Place gezogen, vom Jahre 1770, erhielt ſich lange auf der Bühne. In Schmids Parterr. S 272. ſagt der Berichterſtatter der dramatiſchen Vorſtellungen in Leipzig 1770: „Der Gang dieſes (wieder auf die Bühne gebrachten Stückes) hat zu viel Aehnlichkeit mit dem Gange der Shakeſpeariſchen Hiſtorien, als daß es ſich auf unſern Bühnen ſo gut als auf der britiſchen ausnehmen könnte." Die ſechſte Ueberſetzung erſchien als „Gaſſorio und Belvidera", die ſiebente „Guido Jaffieri der Retter Venedigs", Berlin 1791, die achte unter demſelben Titel am ſelben Ort 1795 und die neunte „das gerettete Venedig" Baireuth 1795. — Die Waiſe von Otway kam nur ſelten auf die Bühne.

**) Der Ueberſetzer hat ſich durch H. A. B bezeichnet. Eine Ueberſetzung von Lillo's Werken iſt vom J. 1784.

Nicht die auf den Bühnen oft wiederholte Darstellung von Otway's „gerettetem Venedig" und Lillo's „Kaufmann von London" hat Lessing's erste Tragödie hervorgerufen „Miß Sara Sampson", denn der Dichter gab sie 1755 in demselben Jahre heraus, in dem die ersten Uebersetzungen jener Stücke erschienen. Aber das Publikum war durch sie herangebildet, da die Tragödie später in Szene gesetzt wurde, sie mit der Dankbarkeit aufzunehmen, die sich in dem einstimmigen Beifall an allen Orten aussprach. Ein Theater-Recensent in Königsberg schrieb: „Was braucht das bürgerliche Schauspiel für eine größere Empfehlung, für einen einleuchtenderen Beweis des Vorzuges, als Sara Sampson." Daß wie Otway's „Gerettetes Venedig", so auch Lessings „Sara Sampson" zuerst auf dem Theater in Königsberg aufgeführt wurde, soll im Folgenden erörtert werden.

An Nachahmungen des Lessingschen Stückes bis auf die englischen Namen der Personen konnte es nicht fehlen, wie es das oft gegebene Trauerspiel „Lucie Woodwill" von Pfeil uns zeigt.

Von den preußischen Dichtern mag hier v. Hippel eine Stelle einnehmen. Neben Lustspielen schrieb er ein bürgerliches Trauerspiel, das, so weit wir durch Briefstellen über seinen Inhalt aufgeklärt sind, wohl zu der Nachzügler-Schaar der Miß Sara gehört haben wird. Jedenfalls gehört Hippel seiner Poesie nach zu der Zahl der Classiker und ist möglichst weit von einem Lauson abzutrennen.

Merkwürdig ist es bei der großen Liebe zum Theater, die Theodor Gottlieb v. Hippel nährte, bei seinem an das Theatralische nur allzu nahe streifenden Leben und Weben, bei der diplomatisch praktischen Geschicklichkeit, mit der er unerwartet glückliche Erfolge erzielte, bei seinen gemüthreichen und humoristischen Darstellungen, durch die er einen großen Leserkreis fesselte, daß derselbe nicht mehr durch seine der realen Bühne gewidmeten Arbeiten wirkte, durch Comödien und rührende Schauspiele.

„Die Komödie versäume ich ungern" schreibt Hippel, der er gewöhnlich in der Loge seiner Freunde Göschen und Jacobi beiwohnte. Er liest den „Götz von Berlichingen" sogleich als er erscheint, und rühmt ihn als ein herrliches Stück. Er läßt sich vom Buchhändler Kanter den Inhalt von Weiße's „Romeo und

Julie" erzählen, der das Trauerſpiel in Leipzig geſehn. Er iſt geſpannt auf die Erſcheinung von Gerſtenbergs „Ugolino". Er ſchreibt Theater-Kritiken, vertheidigt gegen einen Tadler „Menſchenhaß und Reue", er hält in ſeinem Hauſe Leſeübungen mit Damen und trägt Engels, Leſſings Dramen vor und unterrichtet ſogar einen angehenden Schauſpieler, einen Sohn der Principalin Schuch, in der Declamation. Und wenn eine bis auf die Spitze getriebene Täuſchung durch Rede und Benehmen von Schauſpieler-Talent zeugt, ſo iſt an der Vorzüglichkeit des Unterrichts nicht zu zweifeln. Bis zu ſeinem Tode gab er ſich allen und ſelbſt ſeinem vertrauteſten Freunde Scheffner für einen durchaus anderen, als der er war und in dem lebhaften Briefwechſel, in dem beide ſtehn, iſt charakteriſtiſch das ewige ängſtliche Geheimhalten, Maskiren und Verſchleiern, das der eine vom andern fordert. „Man muß, ſchreibt er, heut zu Tage bei jedem Schritt ſich bedenken, wenn man ſolche Verfolger hat, wie ich habe." Die Autorſchaft der berühmten Lebensläufe läugnet er nicht nur geradezu ab, ſondern er ſchiebt ſogar einen Freund als den muthmaaßlichen Verfaſſer vor und von Berlin her kömmt die Kunde endlich nach Königsberg, daß der Schriftſteller daſelbſt lebe. Denn Hippel, der durch Geiſt und eigne Kraft ſich zum Kriegsrath und dirigirenden Bürgermeiſter, man nannte ihn Stadtpräſidenten, emporſchwang, richtete ſeinen Blick zu Höherem und meinte als Roman- und Comödienſchreiber bei Beförderungen minder berückſichtigt zu werden. Die Geheimhaltung nimmt einen myſtiſchen Anſtrich in ſeiner Thätigkeit als Freimaurer, in ſeinem Glauben an die Wirkungen der Wünſchelruthe. Das Decorationsweſen, das er in kunſtſinnigen Anlagen liebte, hat wieder etwas Theatermäßiges, wenn er im Garten ſeines Landſitzes bei Königsberg eine Copie des Bauernſtübchens erſchafft, das in einem Pfarrhauſe bei Raſtenburg durch Jugenderinnerungen ihm heilig geworden, wenn er in ſeiner Wohnung eine ungebrauchte Küche in eine Einſiedlergrotte mit Kapelle, den Raum unter dem Dach in Zelte verwandelt und Lauſon, der in Anordnung der Bilder und Kupferſtiche ihm behülflich iſt, ſeinen Theatermeiſter nennt.

Hippel hielt ſich von der Gottſchediſchen und Leſſingiſchen Schule fern und ſagt: „Ich hab mit Fleiß mich nach Keinem

modeln wollen, sondern in allen meinen Stücken die Natur und das gemeine Leben abgeschrieben" *).

Was Hippel als Briefschreiber zu versteckt und rückhaltend, das ist er als Comödienschreiber zu offenkundig und gerade aus. Nur zwei Lustspiele sind von ihm gedruckt: „Der Mann nach der Uhr oder der ordentliche Mann," in 1. Aufzuge 1765 und „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" in 3 Aufzügen 1768 **). Die Composition ist mangelhaft und in beiden deckt die erste Szene schon das Ganze auf. In dem ersten Stück wird uns beim Aufrollen des Vorhangs gleichsam das Titelblatt vor Augen gestellt, denn wir sehen den Pedanten der Ordnung nach der Stubenuhr schauend. Hippel scheint es besonders auf die Charaktere angelegt zu haben, die aber gar zu grottesk ausgefallen sind. „Die Bedientenrollen, sagt Hippel, sind in allen meinen Stücken zu bedeutend." Auch der Witz will uns nicht munden. Ein Paar abgekürzte Stellen als Probe aus dem zweiten Lustspiel, das in Königsberg spielt, mögen hier stehen.

Dorton, der Vater, läßt sich vom Bedienten frisiren.

Wenn ich mich recht besinne, so will ich wissen, was du gedacht hast.

Jacob.

Denken kann ich ja, was ich will ...

Dorton.

Schurke!

Jacob.

Ich dachte, ich dachte — Verflucht! es läßt sich nicht sagen. Wenn es denn nicht anders ist, ich dachte —

Dorton.

Nun —

*) Hippel Bd. XIII. S. 55.

**) Zuletzt gedruckt in Hippels sämmtl. Werken 1828. Bd. X. „Der Mann nach der Uhr" ist besprochen und im Auszuge mitgetheilt, zugleich mit der Recension von Lessing, in N P P B. Bd. VI S. 8. Beide Stücke wurden wohl im Manuscript der Schuchschen Gesellschaft übergeben. Hippel, Sämmtl. Werke XIII. S. 19. schreibt 1767 „Meinen ungewöhnlichen Liebhaber (sic) habe ich angefangen umzuarbeiten." Er will das Stück drucken lassen, ehe ihm ein Acteur (Amberg) zuvorkömmt.

Jacob.

Ich dachte, daß es ſeit einiger Zeit nicht recht richtig mit Ihnen wäre.

Dorton.

Was? Du haſt die Dreiſtigkeit, mir ins Geſicht zu ſagen, daß ich verrückt bin?

Jacob.

Um Vergebung, mein Herr, ich meine ja eben nicht den äußerſten Grad der Raſerei, ich meine nur, mit Erlaubniß zu ſagen, daß Sie verliebt ſind.

Dorton für ſich.

Sollte er meine Liebe zu Klärchen merken! (laut.) Daß ich verliebt bin, das weißt du aus der Friſur?

Jacob.

Nichts iſt natürlicher als das. Ich ſchließe von mir auf Sie — oder weil Sie doch als mein Herr obenan ſtehn müſſen — ich ſchließe von Ihnen auf mich und dann iſt Alles klar, wie die liebe Sonne.

Jacob verräth ſich bald als der Nebenbuhler des Herrn und dieſer als der ſeines Sohnes, die alle die jugendliche Ausgeberin lieben. Es erweiſt ſich, daß ſie, die man für ein Kind armer Eltern hielt, Anſpruch auf einen Theil des vom alten Dorton in Beſchlag genommenen Vermögens hat, der Anfangs der Aufklärung ſpottend die Worte entgegenſtellt.

Ha, ha, ha! Eine Ausgeberin ſoll wohl gar aus einer guten Familie ſeyn. Nicht wahr, man rührte vor ihrem wohlſeligen Herrn Vater die Trommel? Nota bene, wenn er Spießruthen lief.

Ein anderes Geſpräch zwiſchen dem Herrn und Diener lautet ſo:

Dorton.

Wie biſt Du denn hergekommen?

Jacob.

Zu Fuße, wie Sie ſehen, Herr Dorton. Wir fahren niemals anders, als wenn's zum Balle geht.

Dorton.

Aber ich möchte wiſſen, wie du es erfahren haſt, daß ich hier bin?

Jacob.

Weil ich Sie **salva venia** gerochen habe.

Dorton.

Schurke! bin ich denn zum Teufel ein geräucherter Aal, den man in der Ferne riecht?

Jacob.

Nicht doch. Ich verſichere Sie, daß ich durch dasjenige, was ich gerochen, nicht eigentlich Sie als den Herrn Dorton, ſondern deſſen Perücke verſtanden habe, welche ich jüngſt mit wohlriechendem Waſſer dergeſtalt ausgewaſchen, daß die Nachbaren ſich erkundigen, wie es doch käme, daß Herr Dorton noch auf ſein Alter ſo galant wird.

Clärchen „des jungen Dorton Geliebte" kann auf der Wahl beſtehn. Die Thränen werden geſtillt, von denen ein anderer Liebhaber bemerkte:

Ich weiß nicht, wo ich es gehört habe, daß die Thränen eines ſchönen Mädchens einen feinen Geſchmack haben ſollen, man müſſe ſie aber, ſo wie den Punſch, nicht kalt werden laſſen.

Beide Stücke wurden ſowohl in Danzig und Königsberg, als in Hamburg gegeben. Daſelbſt ſpielte in den „ungewöhnlichen Nebenbuhlern" 1769 F. L. Schröder die Rolle des Jacob, und in dem „Mann nach der Uhr" 1766 Schröders Stiefvater Ackermann die des Orbil *). In der Hamburgiſchen Dramaturgie wird von dem einaktigen Luſtſpiel bemerkt: „es iſt reich an drolligen Einfällen, nur Schade, daß ein jeder, ſobald er den Titel hört, alle dieſe Einfälle vorausſieht." Auch die Beurtheilungen in Danzig fielen nicht beſonders günſtig aus.

Zweimal wurde „Der Diener zweier Herrn" in Königsberg dargeſtellt, welches Stück wahrſcheinlich früher „Herr und Diener" hieß und 1767 über die Szene ging.

Außer dieſen Luſtſpielen wurde von ihm ein Trauerſpiel in

*) Meyer F. L. Schröder II. II. S. 145. 18. 55.

6 Aufzügen als von einem unbekannten Autor 1768 in Königsberg gegeben. Es fand Anfechtung, ſo wurde gerügt, daß darin drei Perſonen ums Leben kämen, daß die Handlung unwahrſcheinlich ſey und daß Mißbrauch mit dem Namen Gottes getrieben werde. Während der Darſtellung machte ein bekannter Mann die laute Bemerkung: „Es wird hier mehr gebetet als im Collegio Fridericiano" und auf einem Markt las man an einem Laternenpfahl: „Wir wünſchen, daß bei der verderblichen Glut der Julie und Amalie das Stück mit verbrannt wäre und rathen zu ſchweigen oder ſich zu beſſern." Hippel hatte die Dichter Bock und John im Verdacht. Das Stück ward indeß Tages darauf wiederholt *).

In dem Luſtſpiel „Sobald der Vetter kommt" fand Scheffner Mangel an Handlung. Durch ein zweites: „Der Complimentiſt" glaubte der Verfaſſer in den entgegengeſetzten Vorwurf der zu gehäuften Handlung verfallen zu ſeyn. Der Complimentiſt ſollte in Leipzig erſcheinen, vom erſtgenannten Stück ſind zwei Bogen gedruckt.

In Hippels Nachlaß fanden ſich außerdem zwei angefangene Trauerſpiele und der Plan zu einem Drama oder einer Erzählung: „Der Knopfmacher."

Andere Dichter werden wir unter den Schauſpielern kennen lernen.

Durch Gottſcheds Mitwirken wurde wahrſcheinlich die von ihm geſäuberte, gleichſam ehrlich gemachte Bühne nach Preußen verſetzt und zwar durch den Principal Schönemann, der ſeine Kunſtzüge ſo ordnete, daß er an der Jubelfeier der Albertus-Univerſität im J. 1744 thätigen Antheil nehmen konnte.

Schönemann hatte 1743 das preußiſche General-Privilegium erhalten und nannte ſich ſeitdem Director der Pr. privilegirten Teutſchen Schaubühne. Er begab ſich nach Danzig, um daſelbſt während des Domnicks zu ſpielen, als die Dietrichſche Geſellſchaft ſich in Warſchau befand. Er bittet den Danziger Magiſtrat d. 20. Juli 1744 um die Genehmigung. So wie es vor 30 Jahren der Sophie Haak gegangen war, ſo ging es auch

*) Hippel XIII. S. 40.

ihm; der Aufenthalt ward ihm, vielleicht weil er die üblichen Formalitäten verabsäumt hatte, versagt. Aber für ihn wurde eine glückliche Auskunft getroffen. Der preußische Resident in Danzig zeigt ihm am 28. Juli an, daß der Bürgermeister durchaus nicht die Erlaubniß, Comödien zu spielen, gebe. Allein auf dem nahe gelegenen Grunde in der Schidlitz, der dem Bischof von Cujavien zugehöre, sey es ihm gestattet. Als alle Bitten trotz großmüthiger Verwendungen nichts verfingen, beruhigte sich Schönemann bei dem Vorschlag. Wahrscheinlich errichtete er in der Schidlitz die Theaterbude, die noch später benutzt wurde. Die Schidlitz war seitdem ein Freihafen für die in Danzig nicht gelittene Kunst und es wurde hier während der Advents- und Passionszeit (in dem bischöflichen Gebiet!) gespielt, in welcher dort theatralische Vorstellungen verboten waren. Wenn auch der Noth abgeholfen war, so fühlten sich doch die Musenpriester an der Ehre gekränkt, um so empfindlicher, als die Rücksichtslosigkeit der Ehre der deutschen Kunst gefährdete. In einem vom Schauspieler J. C. Krüger abgefaßten Vorspiel giebt auf Apolls über die freien Künste gerichtete Anfrage:

Hat eurer Schwester es, der Schauspielkunst, geglücket,
Daß sie sich, so wie ihr, in Preußen Schutz erblicket?

die Fama folgende Antwort:

Da, wo die Weichsel fließt
Die sich, an Schiffen reich, durch freie Fluren gießt,
Da sah ich jüngst ein Weib an dem Gestade sitzen —
Die Schönheit konnte sie nicht vor den Feinden schützen,
Die Unschuld mehrte nur der Frevler Raserei,
Die Großmuth stand umsonst der Schönen Unschuld bei;
Die Feinde, die ihr auch den mindsten Platz nicht gönnten,
Versuchten, ob sie sie vom Ufer jagen könnten.
Sie bat. Kein Bitten galt. Sie wandte sich zum Flehn,
Daß sie das Plätzchen sich zum Lager ausersehn,
Um von der Noth zu ruhn, die sie bisher erlitten,
Die Feinde hörten nicht ihr ehrfurchtsvolles Bitten *). —

*) J. C. Krügers Poetische und Theatralische Schriften, herausgegeben von J. F. Löwen. S. 129.

Wahrscheinlich spielte Schönemann bei den Danzigern bis zum Eintritt der Universitäts-Jubelfeier in Königsberg. Hier traf er mit seinem Gönner Gottsched zusammen. Im altstädtschen Gemeindegarten wird die erste Vorstellung am 17. Sept. 1744 stattgefunden haben und der „sterbende Cato" gewesen seyn. Eröffnet wurde sie durch das eben erwähnte Vorspiel, welches Löwe, Schönemanns Eidam, schön nennt und den Titel führt: „Die mit den freien Künsten verschwisterte Schauspielkunst." Die Szene ist der Parnas. Apoll und die Weltweisheit treten in dem Stück dem Eigensinn und dem Vorurtheil entgegen und nicht minder entschcidend die Schauspielkunst dem Possenspiel. Die Schauspielkunst siegt und wird den freien Künsten zugesellt.

Apollo zu denselben.

Göttinnen, deren Gunst die beste Richtschnur ist,
Nach der ein weiser Mann das Wohl der Völker mißt;
Auf! wohnt am Pregelstrom! es sey euch so bekannt,
So heilig und so werth als euer Vaterland,
Das Land der Griechen war *).

Fama.

Die wahre Schauspielkunst erzieht dem Staate Kinder
Darauf er ruhen kann und dienet ihm nicht minder
Als Richtplatz, Heldenbahn, als Tempel und Altar
Und alles, wodurch sich ein Staat sein Glück gebar.
Ein feurig edel Volk dringt aus der Heldenbahne
Und schwöret sichern Schutz bei seines Staates Fahne,
Der Schauplatz aber weckt der Vorwelt Helden auf,
Läßt ihre Thaten sehn und weist die Nachwelt drauf. —

*) Simon Dach läßt vor 100 Jahren bei der nämlichen Gelegenheit in einem Festspiel die Musen singen:

Edler Pregelstrom, Glück zu!
Du sollt künftig uns in Ruh
Wie wir dich in Wohlfahrt stellen.
Sey du reicher Fluß gewiß,
Daß wir deine klaren Quellen
Vorziehn unserm Castalis.

Ja — man verdammte mich noch eh als man mich kannte
Weil da mein Feind [das Possenspiel] gefehlt, man mich auch strafbar nannte,
Doch als in Deutschland ich Gefahr zu fallen lief,
Erhob ein Preuße mich, der mich aus Frankreich rief
Und deutsch erzog; obgleich viel kritische Tyrannen
Den Anfang, da er nicht vollkommen ist, verbannen.
Wenn jene, statt den Ruhm des Preußen zu verletzen,
Was er gegründet hat, sich wagten fortzusetzen.
Und eines Landsmanns Witz aus pöbelhaftem Neid
Den Ruhm nicht raubeten, den ihm die Nachwelt weiht,
Kurz, wenn die Weisen mir mehr kluge Lehren geben,
Werd ich mich mehr bemühn, denselben nachzuleben*).

Schönemann gab den Gebrauch mit den Vorspielen, in denen an den Patriotismus der Zuschauer gepocht wurde, um sich Eingang zu verschaffen, eine grandiose Ausdehnung.

Wir wissen von vier Festspielen, die in Königsberg in Szene gesetzt wurden**). Schönemann versprach „nur moralische Comödien und Tragödien" darzustellen, aber sie werden uns nicht genannt. Eine Ergänzung aus der vierbändigen Sammlung der „Schauspiele, welche auf der Schönemannschen Schaubühne aufgeführt worden", ist um so mißlicher, als sie erst 1748 erschien***). Außer dem „Cato" wird Corneille's „Polyeuct" gegeben seyn, indem dieses Trauerspiel im ersten Vorspiel genannt wird. Unter den Lustspielen wird nicht „der Bocksbeutel" und unter den Schäferspielen nicht „die gelernte Liebe" gefehlt haben, da mit ihnen Schönemann glänzende Erfolge erzielte. Der Bocksbeutel (Name

*) Krügers Poet Schr. S 127. 139.

**) Ebendaselbst S. 101. Machiavell oder die Geburt der Minerva aus dem Gehirne Jupiters. Von ungenannten Verfassern sind: Die Liebe das feste Band der Staaten. Bei der Vermählung der preuß. Prinzessin Luise Ulrike mit dem schwedischen Thronfolger. Königsberg 1744 Die in den Armen der Majestät gesicherte Glückseligkeit. Königsberg 1745. Wahrscheinlich am Geburtstag Friedrichs II. aufgeführt

***) Zu den neusten Stücken in der Sammlung gehören die Candidaten von Krüger. Die meisten sind aus älterer Zeit und von verschiedenen Verfassern

einer Perſon) hatte einen Buchhalter Borkenſtein in Hamburg zum Verfaſſer und enthielt eine Satire auf lächerliche Gewohnheiten der hamburgiſchen Bürgerſchaft. Ungeachtet der localen, gewiß nicht überall verſtändlichen Beziehungen wurde das Stück ſeit 1741 an allen Orten mit größtem Beifall aufgenommen, nirgend mit größerem als in Hamburg, wo es 22 Mal kurz hintereinander über die Szene ging *). Zu der Farce wurden Fortſezzungen geliefert und 25 Jahre lang erhielt es ſich als Lieblingsſtück. Ein anderes war Roſts Schäferſpiel, das unter dieſer einfachen Benennung im Druck erſchien, aber auf der Bühne „die gelernte Liebe" hieß und von Schönemann, um mehr anzulocken, „der verſteckte Hammel" betitelt wurde. Schönemann gab das 1743 verfaßte für eine durchaus neue Erſcheinung geltende Stück, in ausgezeichneter Weiſe; durch das treffliche Spiel Ekhofs und der Rudolphi „die in unſchuldigen Rollen nicht ihres Gleichen hatte" wurde es ſehr gehoben. Sechszehnmal hintereinander ſtellte er es dar, das auf allen Theatern Beifall fand **).

*) Vgl. Löwe S 35. mit dem Theater-Kalender 1775. S. 102.

**) Schmid Nekrolog der teutſchen Dichter Bd. II. S. 445. Es wurde noch 40 Jahre ſpäter gegeben, aber nur von Kindern.

Wenn die Schäferſpiele als etwas Altes anzuſehn ſind, ſo erhielten ſich auch andere alte Darſtellungen, wie ſehr ſie auch gegen den Gottſchedſchen Geſchmack verſtoßen mogten. Da dieſer nicht mehr für maaßgebend erachtet wurde, ſo wurden ſie um ſo begieriger aufgenommen. Vorneau ſteht der „Patelin," der durch Bruegs eine andere Geſtalt gewann, 1762 zu Danzig in einer neuen Bearbeitung erſchien und ſeit 1765 häufig über die Breter ging. Schink wollte ihn 1781 zu einer Oper umformen. Ekhof gab den Patelin in althergebrachter Weiſe und wetteiferte nach Schröders Urtheil mit dem zotenvollſten Hanswurſt und dennoch fand Leſſing ſein Spiel „ganz vortrefflich." Meyer Schröder II. II. S. 16. Hamburgiſche Dramaturgie XIV. — Unter der Direction der Schröder wurde 1742 in Hamburg „Doctor Fauſt" als Nachſpiel aufgeführt. Häufig wurde „Peter Squenz" aufgeführt und zwar nach Gryphius' Umdichtung, wenigſtens treten in der Poſſe ein Serenus (der Prinz) und ein Bullabutain (Blaſebalgmacher) auf. Eine Bearbeitung von G. G. Bredow erſchien 1816, die letzte von W. Müller 1823. — An Harlekinaden wurde noch mancherlei zum Beſten gegeben wie „Der zum Doctor geprügelte Harlekin" „Harlekin der Höllenſtürmer Herkules." Auch ſelbſt in den Schulcomödien ſpielt der Harlekin wie uns dies ein Luſtſpiel lehrt, das von der Jeſuitenſchule in Röſſel 1765 im Freien in Szene geſetzt wurde. Ueber daſſelbe mit beigefügten Auszügen N P P B. Bd. VI. S. 145. Von den Schauſpielertruppen, die in Königsberg und Danzig Vor-

Schönemann kömmt am 30. Nov. 1744 beim Magiſtrat darum ein, bis zum vierten Advent ſpielen und nach Weihnachten die Vorſtellungen fortſetzen zu dürfen. Er beruft ſich hiebei auf die ihm von Berlin gewordene Erlaubniß „wenn in Berlin nichts zu verdienen iſt auch in anderen Städten zu ſpielen.“ Nicht bis zum vierten, ſondern bis zum dritten Advent wird es ihm geſtattet. Er eröffnet darauf am 28. Dez. wieder die Bühne, die er am 29. Jan. 1745 ſchließt *), um ſeine Rundreiſe nach Breslau, Leipzig, Halle, Halberſtadt, Braunſchweig u. ſ. w. fortzuſetzen.

Schönemann leitete eine Elite von Schauſpielern, die ſein Unternehmen mit einer Glorie kränzte, wie nicht leicht das eines anderen Theaterprincipals. Ihm ſelbſt aber ungeachtet alles Ruhmes von Seiten ſeines Eidams iſt nur ein ſehr bedingtes Verdienſt zuzueignen. Sein Leben möge daher nach dem ſeiner Schauſpieler erzählt werden, unter denen ſich zwei Dichter befanden.

Ein Zauberſchein ſoll an der Stelle weben, wo verſunkene Schätze liegen, ſo bezeichnet das Andenken Ekhofs (eines Künſtlers, der nur für die Gegenwart ſchafft) eine unverlöſchliche Flamme. Fruchtbare Traditionen ſeines Spiels pflanzten ſich von Schauſpieler zu Schauſpieler fort bis zu unſerer Zeit.

Conrad Ekhof, (nicht Eckhof) der Sohn eines Stadtſoldaten in Hamburg, wurde 1720 geboren. Er war mehrmals Schreiber und verdankte wohl ſeine Bildung der Bibliothek eines Advokaten in Schwerin, der ihn mit Schreiben beſchäftigte und der ein großer Theaterfreund war. Die Würde eines Lichtputzers iſt untergegangen wie die eines Farbenreibers, die mehrmals die erſte Stufe zum Künſtlerthume war. Die erſte bekleidete Ekhof beim Theater, ehe er am 15. Jan. 1740 in Lüneburg im „Mithridat“ das erſte Zeichen ſeines Berufs ablegte. Sein Organ, ſeine Ausſprache waren unvergleichlich. Von ihm und Eßlair wird geſagt, ſie hätten das A B C mit ſolchem Wohlklang herzuſagen

ſtellungen gaben, wurde der Harlekin wechſelsweiſe von der einen gehegt und von der andern verwieſen. Der Hilferdingſchen die den Harlekin begünſtigte hielt das Widerſpiel die Dietrichſche, der Ohlſchen die Ackermannſche, der Franz Schuchiſchen die Caroline Schuch.

*) Auffallend iſt es, daß Ekhof, der die letzte Nachricht mittheilt, der Spielzeit vom September 1744 ab nicht gedenkt. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 37.

verstanden, daß Empfindung in den einfachen Lauten sich kundgegeben. Er war klein, seine Gestalt nicht untadelhaft, aber er erschien nicht zum Wiedererkennen groß und charaktervoll als Held auf der Bühne und sein Aussehn war von der Art, daß er 49 Jahr alt noch den Major Tellheim gab. Im niedrig Komischen wie im hoch Tragischen war er gleich unübertrefflich und ließ weit den einst bewunderten Kohlhardt zurück, indem er mit gleichem Erfolg den „Patelin" und den „Bauern mit der Erbschaft" (nach Marivaux) den Zamor und den Odoardo gab. Lessing erklärt: „Ekhof mag eine Rolle machen, welche er will, man erkennt ihn in der kleinsten noch immer für den ersten Acteur und bedauert, auch nicht zugleich alle übrigen Rollen von ihm sehn zu können." Von Garricks Bewundern wurde Ekhof gelobt. Er spielte in Voltaire's „Zaire" den Orosman und den Lusignan *) zugleich. „Es ist unglaublich, sagt Iffland, bis auf welchen Grad er aus sich selbst herausgehn, sich auch in das Aeußerliche des Charakters, den er vorzustellen hatte, hinein individualisiren kann." Mit dem fein nüancirten Ausdruck, mit den genau berechneten Uebergängen verband er überall Wärme, Innigkeit und Empfindung. Interessant muß es uns seyn zu erfahren, welchen Eindruck das Spiel des deutschen Roscius (so wird er oft genannt) auf den Bühnen in Königsberg und Danzig machte. Wir besitzen das Urtheil eines Kunstrichters in Danzig, das als so vorzüglich erkannt wurde, daß man es im Nekrolog Ekhofs im Gothaschen Kalender 1779 wiederholte**). Nach ihm dachte er nicht allein mit dem Dichter, son-

*) Die ergreifendste Szene des Lusignan deklamirte Ekhof vor Nicolai, der ihn in einer Morgenstunde besuchte, im Schlafrock mit der Nachtmütze und der Brille auf der Nase, er umarmte zwei Stühle statt der Kinder und — rührte zu Thränen. In der gleichzeitigen Darstellung beider Rollen ahmte ihn Döbbelin nach.

**) S. 223. „Seinen theatralischen Werth, sagt der Schreiber, habe ich nirgend treffender, als in einer alten kritischen Schrift geschildert gefunden." Diese ist: „Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft. Nach denen in der letzteren Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen. Danzig 1758." Jetzt dürfte schwerlich auf eine anonyme Theatercritik nach 20 Jahren noch Rücksicht genommen werden, eher nach 160 Jahren. Für die gefällige Mittheilung des vielleicht einzigen Exemplars der „Critischen Nachricht" sage ich dem Herrn Director Löschin in Danzig den verbindlichsten Dank.

dern bisweilen dachte er auch für ihn*). „Er ist, sagt er, ein Künstler, der die Schönheiten und Vollkommenheiten seiner Kunst kennt und einsieht, der sie als eine freie Kunst betrachtet und studirt und mit einer vollkommenen theatralischen Einsicht die genaueste Praktik verbindet, der jeden Charakter kennet und empfindet, der kein Wort sagt, ohne es zu fühlen, und keinen Gestus, keine Modulation anbringt, ohne es überlegt zu haben. Seine Stellung ist jederzeit richtig, bei großen Charakteren groß, bei komischen komisch. Seine Bewegungen sind nicht nur wohl überlegt und durchdacht und Dolmetscher seiner Seele, sondern auch in ihrer Art vollkommne Muster. Seine Modulation ist unverbesserlich. In leeren Stellen weiß er dieses Leere ebensowohl zu überhüpfen und das Schöne hervorschimmernd zu machen, als in gedrängten Stellen jedes Wort mit seinem wahren, eigenen und besten Tone auszusprechen. Seine Declamation ist poetisch, ohne zu scandiren und pathetisch ohne schwülstig zu seyn. Er kennt das Theater vollkommen und spielt alle Partien als ein Meister." Dieselbe Sorgfalt, die er auf sich verwandte, verlangte er auch bei den Mitspielenden wahrzunehmen. Man nannte ihn pedantisch und despotisch, der als Regisseur um alles genau sich kümmernd, sich als vorzüglich zeigte, aber als Director durch seine Kleinlichkeit vielfach verstieß, ohne den Zweck zu erreichen. Durch aufgezwängte Schulregeln wurde die schaffende Kunst eingeengt**) und der hergebrachte zünftige Anstrich keineswegs verlöscht. Noch zu damaliger Zeit hüllten die Schauspieler aus Neid und Stolz Geschicklichkeiten, mit denen sie Glück machten, in ein undurchdringliches Geheimniß, sie erkannten sich an gewissen Worten nach Handwerksgebrauch. Dazu kam nun noch die Forderung Ekhofs, daß ein Principal keinen Schauspieler annehmen sollte, der nicht ehr-

*) Ein Epigramm auf Ekhofs Bildniß im Theater-Kalender 1776. S. 28.

Heller strali durch ihn der Geist
Unsrer Lessinge und Engel:
Dämmern oder schwinden heißt
Sein Talent des Pradons Mängel.

**) Als Schröder bei einem Gastspiel Ekhofs in Hamburg außer den Proben von diesem aufgefordert wurde, eine „Concertirung" ihrer Partien vorzunehmen, so wies er vornehm solches von der Hand und ging auch auf die vorgeschlagenen Theaterspiele nicht ein.

licher Herkunft sey, wie es gewöhnlich in den Zunftbestimmungen oben an steht, daß niemand in die Lehre genommen werden könne der nicht aus rechtmäßiger Ehe entsprungen sey.

Ekhof machte Lessings fruchtbar anregende Bekanntschaft 1756 in Schwerin. Er schreibt an seinen älteren Freund Weiße: „Des Herrn M. Lessing Umgang hat mich ungemein ergötzt. Wie vielen Dank bin ich Ihnen für die Bekanntschaft eines so braven Mannes schuldig" *). Die hohe Achtung, die er ihm schuldete, bewies er durch die Liebe, mit der er die Charaktere in seinen Stücken gab, dadurch daß er, wie erzählt wird, seine Uebersetzung der Diderotschen Schauspiele unterdrückte, als die Lessingsche erschien **). Kein schöneres Loos konnte dem Theater fallen, als daß Lessing und Ekhof als Doppelsterne dasselbe segensreich erleuchteten. Engel sagte, man verstehe nicht die Lessingschen Tragödien, wenn man sie nicht von Ekhof darstellen sähe.

Ein Jahr vor seinem Tode zu einer Privatvorstellung des „Westindiers" nach Weimar berufen, spielte er zusammen mit fürstlichen Personen und mit Goethe.

Wie nicht anders möglich zog ihn nach Gottscheds Beseitigung das Englische besonders an, so daß er es erlernte, willens die Art of Acting zu verdeutschen. Außerordentliche Freude verursachte ihm die Wielandsche Uebersetzung des Shakspear, wenn er auch, von angeerbten Ansichten geleitet, sich von der Einführung desselben auf die deutsche Bühne nicht eben Segen versprach. Seine letzte Rolle war der Geist im „Hamlet".

Bei seiner stillen Begeisterung, zum Heil des Ganzen zu wirken, war ihm nicht damit gedient, alle Kunstgenossen zu überstralen, wenn er ihnen auch vorleuchten wollte. Hätte nicht Gottsched darauf gedrungen, daß es anders auf dem entweihten Schauplatz werden müsse, so würde Ekhof die Ehre haben, der ein Feind des Improvisirens und Extemporisirens ***) in dem einsichts-

*) Weiße Selbstbiographie S. 39.

**) Die Stücke, die er aus dem Französischen übersetzt, sind aufgeführt, aber bald von der Bühne verschwunden Eines ist gedruckt in der Schönemannschen Sammlung.

***) Ein Beispiel, daß er mitten einsprach, wenn auf der Szene wider die Ordnung gefehlt wurde, giebt uns der Theater-Kalender 1775. S. 65. Als Ek-

voll Geordneten, das er bei den Franzosen nicht verkannte *), die Nothwendigkeit höherer Kunstaufgaben sah. Auch er wollte Ordnung wie Gottsched, aber daneben noch etwas mehr, nämlich Poesie. Die Kunst sollte gehoben werden, der er mit ganzer Seele lebte, und dadurch zugleich der Stand, dem er mit Liebe und Stolz angehörte. Die Action sollte bei angebornem Talent durch ernstes Studiren erlernt und nicht durch Routine erworben werden und es sollte der Schauspieler nicht allein als Künstler, sondern auch außerhalb des Theaters bei gesicherter Stellung Achtung genießen. In Schwerin wurde 1753 eine Schauspieler-Akademie von Ekhof ins Leben gerufen, zu der nur Mitglieder der Schönemannschen Gesellschaft Zutritt hatten. Nach dem Statut sollten in den vierzehntägigen Sitzungen Abhandlungen über die Schauspielkunst vorgetragen, die aufzuführenden Stücke gelesen, besprochen und besonders rücksichtlich der Darstellnng kritisch beleuchtet werden und endlich die Leistungen der Schauspieler auf der Bühne und ihre Pflichten im bürgerlichen Leben **) beurtheilt, geprüft und

hof in Hippels „Mann nach der Uhr" den Orbil darstellte und bemerkte, daß seinem Mitspielenden der Degen aus dem Gehänge glitt, so unterbrach er ihn mit den Worten: „Ei Herr Magister, ein ordentlicher Mann steckt auch seinen Degen fest."

*) Mit Gottsched bekannte auch er: Wir müssen den Franzosen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in dieser schweren Kunst unsere Vorgänger sind, daß sie es durch Zeit, Fleiß und Uebung zu einem ziemlichen Grad der Vollkommenheit gebracht und deßwegen haben wir uns auch gar nicht geschämt, in ihre Fußtapfen zu treten. Allein dabei haben wir uns sorgfältig bestrebet, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern und nichts in dieser Kunst von ihnen zu behalten, was nicht auf dem Probierstein der Wahrscheinlichkeit für bewährt gefunden werde." Theater-Kalender 1779. S. 34.

**) „Pflichten gegen Gott und Welt": Der Komödiant zeige „ein ehrbares, gesetztes und vernünftiges Wesen, um die Vorurtheile zu ersticken, die diesen Stand so häufig verfolgen" Ihm selbst erschien der Stand so heilig als der eines Predigers und er schrieb in das Stammbuch eines Theologen, Theater-Kalender 1776. S. 34.:

Freund du und ich, wir lehren
Zwar an verschiedenen Orten,
Doch folget unsern Worten
Bei denen, die uns hören,
Nur stets erwünschter Segen,
Was ist am Ort gelegen?

geregelt werden und selbst diejenigen, die der Akademie sich entzögen, ihren Bestimmungen nachzuleben gehalten seyn *). Schon nach Jahresfrist wurde die Akademie von ihrem Begründer aufgehoben. „Ich war Mensch, sagte er in der Abschiedsrede, als ich sie stiftete, und konnte alle die Hindernisse, die Widerspenstigkeiten, die elenden Spöttereien nicht vorhersehn.“ Der letzte Brief, den Ekhof wenige Monate vor seinem Tode an Schröder schrieb, betraf eine zu begründende Pensions- und Todten-Kasse für alle deutsche Schauspieler und die Wiederherstellung eines Schauspieler-Ordens (wahrscheinlich zu gegenseitiger Unterstützung), wie er laut einem Statut in Paris bestanden haben sollte. Alle Mühseligkeit und Kränkung, schreibt er, erstickt in mir nicht das Verlangen, der Comödianterei so viel zum Besten zu thun, als ich kann. Ich sehe aufs Ganze. Ich mögte segnen, die mich fluchen, wohlthun denen, die mich hassen. Welch eine Wonne für mich, wenn ich auf meinem Sterbebette denken kann: Gottlob! nun kann sich der Mangel zwischen keinem deutschen Schauspieler und seinem Grabe mehr einschleichen!“ Nicht die wohlthuende Ueberzeugung, aber das schöne Bewußtseyn folgte ihm ins Grab: „Ich habe Alles versucht, bloß durch mich die Ordnung wieder herzustellen“ **).

Wie die Neuber die Geschichte ihrer Gesellschaft zu schreiben gedachte, so sammelte Ekhof Materialien zur Geschichte der Schönemannschen Gesellschaft. Wie viel haben wir durch das Aufgeben ihres Vorsatzes eingebüßt ***)! Ekhof, nachdem er in der Ge-

*) Theater-Kalender 1779. S. 22: „Nachrichten aus den Tagebüchern dieser Akademie gezogen.“ Merkwürdig ist auch das Verzeichniß der Stücke, über deren Unterdrückung man sich einigte. S. 35. Das erste ist die „Alzire“ von der Gottsched und man vermißt nicht die „Pariſiſche Bluthochzeit“ von Gottsched. Als biblische Stücke werden „die Maccabäer“ und „Adam und Eva“ verworfen. Ueberlebt hatten sich zwei Trauerspiele, „Papinianus“ und das „Leben ein Traum“ jenes wahrscheinlich von Gryphius und dieses eine Nachbildung der Calderonischen Dichtung, wie oben gedacht, von Velthen 1690 aufgeführt. Der Schäferspiele gab es nur zu viel und ihre Zahl wurde vermindert durch Zurückstellung „des sauten Schäfers“, „des plauderhaften Schäfers“. Auffallend ist es, daß dieses Loos „die Candidaten“ und „die Lucretia Romana“ treffen sollte, die aber noch lange und häufig dargestellt wurden. Vielleicht ist unter den Candidaten nicht das Krügersche Lustspiel gemeint, das sich die Schönemannsche Bühne am wenigsten würde haben nehmen lassen.

**) Meyer Schröder II. H. S. 22.

***) Großentheils nach seinen Mittheilungen verfaßte Löwe die hier mehrfach

ſellſchaft, der er zuerſt angehört, 17½ Jahre gewirkt hatte, mußte ſeitdem, durch eintretende Umſtände nur dazu vermogt, öfters in den Anſtellungen wechſeln. Er nahm 1757 von Schönemann ſeinen Abſchied, da dieſer ſeine Schwägerin Steinbrecher, geborne Spiegelberg, entlaſſen, und ging zur Schuchiſchen Bühne über. Darauf ſpielte er unter verſchiedenen Directionen meiſt in Hamburg und beſchloß ſein Leben als Director in Gotha 1778 *). Bildniſſe von ihm findet man im Gothaſchen Theater-Kalender 1775 von Geyſer nach Graff und in Iffands Almanach 1807 von Meno Haas geſtochen. Das letztere iſt mehr charakteriſtiſch **).

Die Schriftſteller Uhlich und Krüger betraten unter Schönemann wie Ekhof zuerſt die Künſtlerlaufbahn.

Ad. Gottfr. Uhlich aus Sachſen, mehrerer Sprachen kundig, intereſſirte ſich frühe für das Theater und ſeine Geſchichte. Er ſpielte alte, kalte Charaktere und erwarb ſich um Gottſched ein Verdienſt durch Lieferung von Beiträgen zu deſſen „Nöthigem Vorrath zur dramatiſchen Dichtkunſt.“ Seine Originalſtücke erhoben ſich nicht über das Mittelmäßige, die in der erſten und zweiten von ihm 1746 und 1747 herausgegebenen „Sammlung neuer Luſtſpiele“ enthalten ſind ***). Seine Gattin, die kokette Rudolphi, vorzüglich in naiv unſchuldigen Rollen, war auf der Bühne bedeutender als er. Er trennte ſich von Schönemann, um bald wieder zu ihm zurückzukehren und ſpielte in der Geſellſchaft der Schröder und in der Schuchiſchen. Er ſtarb 1753 als

benutzte „Geſchichte des deutſchen Theaters 1766.“ In ſeiner Sammlung alter Handſchriften befand ſich der erwähnte älteſte deutſche Hamlet.

*) Schröder, nach dem in Gervinus' National-Literatur Bd. V. S. 231. ſein Bild entworfen wird, war in ſeinem Urtheil nicht unbefangen genug, um gerecht zu ſeyn. Meyer I. S. 301.

**) Im genannten Almanach zwei Aufſätze über ihn von Iffland und Nicolai. Die Szenenbildchen im Theater-Kalender. 1776. G. M. Kraus del. G. A. Liebe sc. mit Ekhof als Liſimon in der Schule der Väter, als Jürge im Bauern mit der Erbſchaft ſind nichtsſagend. Eine Gypsbüſte von Ekhof fertigte in Gotha ein gewiſſer Eichler 1778. — Auf dem Grabe des erſten Schauſpielers war der Denkſtein mit der Inſchrift: „Hier ruht Ekhof“ verſchwunden. Die Coburg-Gothaiſchen Hofſchauſpieler ſetzten ihm 1846 einen neuen. Devrient II. S. 286. Vgl. Goth. Theater-Kalender. 1783. S. 324.

***) Erſchienen zu „Danzig und Leipzig“ mit „Ueberſetzungen aus dem Franzöſiſchen, Däniſchen, Holländiſchen und Polniſchen.“

Zeitungsschreiber in Frankfurt a. M. Da ihm vor seinem Hinscheiden das Abendmahl versagt wurde, so hinterließ er als letzte Druckschrift ein religiöses Gedicht: „Beichte eines christlichen Comödianten an Gott."

Joh. Christian Krüger, in Berlin 1722 von armen Eltern geboren, hatte sich auf den Universitäten in Halle und Frankfurt a. d. O. der Theologie gewidmet. Armuth zwang ihn das Studium abzubrechen und „er verweinte manche trübe Stunde in den Armen der Musen." Er widmete sich, als er zwanzig Jahr alt war, dem Theater. Gereiztheit stachelte ihn zur Satire, da er vergeblich ungeachtet seiner Kenntnisse und seiner feinen Bildung auf eine Berücksichtigung gehofft. Sein erstes Stück „die Geistlichen auf dem Lande" wurde confiscirt. Seine andern Comödien wurden häufig gegeben und gehören zu den wenigen, die sich neben denen von Lessing und Weiße lange auf der Bühne erhielten, namentlich „die Kandidaten oder die Mittel zu einem Amte zu gelangen" (früher „die Canäle" genannt), „Herzog Michel" und „der blinde Ehemann." Außerdem übersetzte er aus Marivaux und Destouches. Er spielte Könige, besonders Tyrannen, eben sowohl als Molieresche Charaktere, den Tartüffe und den Geizigen. Krüger voll strenger Religiosität übernahm den Unterricht von Schönemanns gefeierter Tochter, die später mit dem Meklenburg-Schwerinschen Sekretair Löwe vermählt wurde und die seinem Andenken stets fromme Dankbarkeit für ihre geistige und künstlerische Bildung bewahrte. Krüger ist einer der vier oft neben einander genannten Dramatiker, die im Zeitraum von zehn Jahren in jugendlichem Alter vom Tode abgerufen, nicht die erregten hohen Erwartungen zu erfüllen vermogten *).

Joh. Friedr. Schönemann, der so ausgezeichnete Talente in seiner Gesellschaft versammelte, außer den genannten einen Kirchhoff, eine Madame Stark, war selbst ein tüchtiger Schauspieler und entwickelte eine seltene Stärke im Komischen. Zu Crossen 1704 geboren, vertauschte er das Studium der Medizin mit der Kunst und betrat als zwanzigjähriger Jüngling in Han-

*) J. E. Schlegel starb 1749, Krüger 1750, d. Cronegk 1756, d. Brawe 1758. Sie erreichten nur ein Alter von 20—31 Jahren. Löwe gab Krügers Schriften 1763 heraus und theilte in der Vorrede einen Lebensabriß mit.

nover zuerſt die Bühne. Von der Förſterſchen Truppe ging er 1730 zur Neuberſchen über. Zehn Jahre ſpäter ſtellte er ſich an die Spitze einer eignen, die in Lüneburg die erſten Vorſtellungen gab. Als er 1740 in Schwerin „die Herren Liebhaber invitiret" gab er „die Maccabäer" nach dem Franzöſiſchen des de la Motte, aber zugleich Arlequin Philosoph und bemerkte zugleich, daß zur Verweldung ſeiner Ankunft keine Trommel würde gerührt werden *). Wir werden dadurch ſchon an das frühere Comödiantenweſen erinnert. Dennoch zog ihn die Reform des Theaters an und er ſtrebte danach, vielleicht nur zum Schein, ſich an ihr zu betheiligen. Auf eine ſeltene Weiſe wurde er hierin vom Glück begünſtigt. In ſeiner Geſellſchaft befand ſich 1740 eine Trias von Genien, wie ſie ſelten zuſammen wirkten und die merkwürdig genug an einem Tage ſich zuerſt in tragiſchen Rollen verſuchten, nämlich Ekhof, Ackermann und die Schröder. In Hamburg eröffnete Schönemann ſeine Vorſtellungen im alten Opernhauſe mit „Cid" mit dem günſtigſten Erfolg. Gottſched ſah erwartungsvoll ſeiner Ankunft zur Oſtermeſſe 1741 in Leipzig entgegen. Der Zuneigung, die er ihm ſchenkte, wußte Schönemann (er ſtarb als Victualienhändler) ſich durch ein Geſchenk von Thee, Zucker und Fiſchen zu verſichern **). In Leipzig brachte er Voltaire's „Alzire" und zwar in der Ueberſetzung der Profeſſorin Gottſched zur Darſtellung. Seine erſte Gattin Anna Rachel Weigler (nicht Weitzler) aus Lüneburg, die ſich durch ihre ſchöne Stimme und treffliche Deklamation auszeichnete, war die Alzire ***). Gottſched erklärte, das Trauerſpiel ſey „mit aller Geſchicklichkeit und guter Anſtalt geſehn, ſo daß ſelbſt der Urheber des Stücks, wenn er zugegen geweſen und das Deutſche verſtanden hätte, damit zufrieden geweſen ſeyn würde." Dennoch führte Schönemann die Alzire in dieſer Ueberſetzung zum erſten und letzten Mal auf.

Schönemann beſuchte außer Leipzig, Königsberg und Halle die Univerſitäten Göttingen und Roſtock und glaubte, wie man in der Vorrede zur Schauſpielſammlung lieſt, zu der Ueberzeugung gekommen zu ſeyn, daß die Gelehrten den wenigſten und verderb-

*) Liſch Jahrbücher II. 1. S. 105.
**) Danzel S. 158.
***) (Schmid) Chronologie S. 68. Theater-Kalender. 1800. S. 214.

testen Geschmack besäßen. Um so weniger fand er sich berufen, ihnen zu Gefallen zu leben und noch ferner dem verlöschenden Ansehn Gottscheds sich zu beugen. Es lag nicht an dem Willen, sondern an dem Gelingen, daß Schönemann nicht das Singspiel zur vorherrschenden Geltung brachte und dem Schauspiel durch das Ballet neue Anziehungskraft verlieh. Sein Geschick, das er als Harlekin besaß, wollte er nicht für verloren geben und brachte wieder Harlekinaden auf die Bühne und daneben Haupt- und Staatsactionen. Zuletzt machte er das meiste Glück mit Burlesken, die man nach ihrem Erfinder Bernardoniaden nannte und die ihm der Komiker Anton Gantner aus Wien verschafft hatte. Ekhof trennte sich 1757 von Schönemann und mit ihm trennte sich sein guter Genius. In demselben Jahre gab Schönemann in Hamburg bei „Versammlung einer unbeschreiblichen Menge Zuschauer sein Theater auf.“ Er schloß mit dem oft von ihm gegebenen Trauerspiel J. E. Schlegel's „Hermann.“ Als ein Seitenstück zu Uhlichs religiöser Ergießung haben wir das Communionbuch anzusehn, das Schönemann noch vor Niederlegung der Direction schrieb *). Er starb in Schwerin 1782, wo er eine kleine fürstliche Anstellung hatte, daneben Wein- und Gewürzhändler war, in traurigen Vermögensumständen **).

An drei Jahre lang sind die Theater-Unterhaltungen aus Preußen verschwunden. Ein Wrack der Hilferdingschen Gesellschaft, die in Petersburg schmählichen Schiffbruch gelitten, landet da in Königsberg.

Der Narr ist allemal das Nöthigste der Bühnen,
Der macht sie angenehm, der muß das Geld verdienen.
Das acht' ich hoch, was mir mehr Geld als Ruhm verdient;
Was ist ein kahler Kopf, um den ein Lorbeer grünt?
Kunstpferd und Harlekin, Hanswurst und Spadonisten
Verdienen sich ihr Brot von allen am gewißsten.

*) Bußfertiger, gläubiger Seelen Gnaden-Paradies und Ehrentag. 1756.

**) Lisch Jahrbücher Bd. I. S. 115. Bd. II. I. S. 185. Litteratur- und Theater-Zeitung. Berlin 1782. Th. II. S. 303. Nach Devrient Bd II. S. 104. war er und sein Sohn Roßtäuscher. Sollte die Angabe nicht auf einem Irrthum beruhn? Wir wissen, daß sein Sohn, der ihm als einem angestellten Rüstmeister in den Commissionair-Geschäften behülflich war, im siebenjährigen Kriege von fürstlicher Seite benutzt wurde zum „gefährlichen Reiten und Kundschaften.“

Dieſe Verſe, in Erbitterung auf die alten Bühnenverhältniſſe von Krüger niedergeſchrieben, fand Schönemann nicht ſo verächtlich, um ſie nicht zu unterſchreiben, noch weniger die Principalin Ohl, die nun den Schauplatz einnimmt.

Das Häuflein, das die Geſellſchaft der Anna Chriſtina Ohl ausmachte, war im Zuſtande großer Verwilderung und Verwahrloſung. Es war zum rohen Naturzuſtand zurückgekehrt und bekundete durch ſeine Leiſtungen ein Theaterweſen, das 50 Jahre zurückdatirte. Nicht befremden darf es daher, daß das erſte Geſuch um die Erlaubniß zu ſpielen abgelehnt wurde, daß man, als es nachgegeben wurde, die Comödienzettel unter Cenſur ſtellte und daß man endlich die Prinzipalin wegen Profanirung bibliſcher Geſchichten belangte. Der Harlekin iſt wieder Alles, zugleich Acteur und Erfinder der Burlesken. Neben der ſceniſchen wird auch für äquilibriſtiſche Productionen geſorgt.

Nur an dem Magiſter Lauſon fanden die Leute einen Beſchützer, der nicht Anſtand nahm, ihr Treiben aus der Loge und hinter den Couliſſen zu beobachten. Dies darf uns bei ſeinem Hange zum Abenteuerlichen nicht Wunder nehmen. Wollte er doch zu ſeinen improviſatoriſchen Uebungen von ihnen Unerſchrockenheit und Geiſtesgegenwart abſehn. Für den freien Eintritt in die Muſenhalle zeigte er ſich gefällig durch Anfertigung von Gelegenheitsſtücken und ſogenannten Abdankungen oder Schlußreden.

Um uns über die Principalin der neuen Geſellſchaft zu unterrichten, iſt es nöthig, an ihre früheren Erlebniſſe zu erinnern, da ſie acht Jahre vorher in Berlin durch ihre Schönheit entzückte und durch ihre Koketterie anzog. Die zärtliche Ohl zeichnete einen Hanswurſt aus und dieſer die Aufmerkſamkeit erwidernd, kürzte gern die Vorſtellungen ab, um nach Abſtreifung der derben Komik bei ihr privatim den Galanten zu ſpielen. Zwiſchen zwei feindlichen Häuſern wurde ſo eine Vermittlung durch zwei Liebende bewirkt, indem die Ohl zur Hilferdingſchen und ihr Freund der Harlekin Quartal zur Eckenbergſchen Truppe gehörte. Sie war Sängerin und eine ihrer Forcerollen war die Lucretia in der Oper „Lucretia Romana“ *), ein Stück wahrſcheinlich im

*) So wird der Titel ſtets geſchrieben, obgleich er wohl ein italieniſcher ſeyn ſoll.

Geschmack der Haupt- und Staatsactionen, welches Ekhof vom Repertoir verbannt wissen wollte. Der bereits erwähnte Schauspieldichter und Schauspieler Siegmund, der, bevor er Mitglied der Hilferdingschen Gesellschaft geworden, bei Eckenberg spielte, verspottete das einträgliche Stück in einem Pasquill. Dies brachte eine große Entrüstung zuwege und, als sich Siegmund gelüsten ließ, einer Vorstellung im Hilferdingschen Theater beizuwohnen, wurde derselbe mit Ohrfeigen und Peitschenhieben begrüßt, so daß der anwesende Markgraf von Schwedt sich gedrungen sah, in nachdrücklicher Art Frieden aufzunehmen*). Die Szenen, die sie außerhalb der Bühne aufführte, blieben in Berlin noch lange in lebhaftem Andenken. Als sie 1741 der Hilferdingschen Gesellschaft folgte, gab sie bei ihrer Durchreise durch Danzig ein Concert, worin sie sich im Gesange zeigte **). Nach Auflösung des Hilferdingschen Unternehmens bewirkte sie es, vielleicht durch ihre Gönner in Berlin, daß das Privilegium auf sie am 3. Febr. 1747 übertragen wurde. Nachdem sie, wie sich annehmen läßt, das in Königsberg in Verfatz gebliebene Document des Hilferdingschen Privilegiums eingelöst, führte ihre Gesellschaft nun den Namen der Königl. preußischen Hof-Comödianten. Sie tritt mit vier Töchtern auf, von denen die beiden jüngsten wohl nur noch Kinder waren, indem nur zwei als die „ältere und jüngere Mademoiselle Ohlin" unterschieden werden. Aus der Hilferdingschen Gesellschaft folgten ihr nach Deutschland Gleimann, Tünsch, Ferch und die Steinbrecher, Mutter und Tochter. Diese letztere allein Karoline Elisabeth, Ekhofs vierzehnjährige Nichte, erlangte in späteren Jahren Ruf und wurde als Schauspielerin und besonders als Sängerin als die deutsche Favart gefeiert***).

*) Plümicke S. 375. 373.

**) Das Concert, vielleicht das erste in der Provinz Preußen, fand im englischen Hause am 11. Sept. statt, zwischen den Stunden 2—4. Das Entree betrug 2 Pr. Guld.

***) So nannte sie Weiße. Aber auch im recitirenden Schauspiel leistete sie Ausgezeichnetes und entzückte als Miß Sara, obwohl in Leipzig diese Rolle daselbst von den ersten Künstlerinnen gegeben wurde. Ihr Vater war einst ein berühmter Harlekin, der seine Familie in Rußland zurückließ und unbrauchbar geworden im größten Elend als Gänsehirt sein Leben beschloß. Nach dem Untergang des Ohlschen Unternehmens war sie mit ihrer Mutter (der Tochter des

Die auf Königsberg sich beziehenden Nachrichten über die Ohl enthalten manches Detail, das zur Bestätigung des oben Gesagten nicht unberührt bleiben darf.

Als sie mit dem Privilegium sich zu der stehenden Bedingung, sich in Königsberg ansessig zu machen, verpflichtet hatte, bittet sie am 2. März, indem sie die Ankunft einer größeren Gesellschaft in Aussicht stellt, vorläufig kleine Vorstellungen, Pantominen und moralische Burlesken bis zur heiligen Woche geben zu dürfen. Es wird ihr abgeschlagen und, als sie später mit ihrem Gesuch durchdringt, trägt sie 22. Nov. darauf an, sowie ihre Vorgänger ihr Spiel bis zum dritten Advent ausdehnen zu können. Es wird ihr dieses gestattet und sie schließt vor Weihnachten mit dem „schönen und durch und durch lustigen Scherzspiel Pantalon Alchymista." Das Stück hat ihr Harlekin erfunden und er giebt in der Rolle des Hanswurst einen lächerlichen Lehrjungen, possirlichen Kuppler, ein lebendiges Gemälde und den schadenfrohen Eulenspiegel. Außer ihm treten auch andre Komiker auf, wie der Scapin und der Capitain Bombenspeier. Es werden darauf Lustspiele im Balanciren gezeigt und zuletzt Gellerts Schäferspiel „Das Band" gespielt *). Nach einer Pause von 1½ Monaten setzt sie ihre Vorstellungen fort. „Ihre Comödien, hatte sie erklärt, sind so eingerichtet, daß durch selbige weder denen Ohren noch Augen einiger Scandal gegeben wird." Das bewährte sich nicht immer und sie ward angeklagt, geistliche und biblische Geschichten durch scandalöse Darstellungen entweiht und dadurch wider ein Verbot verstoßen zu haben, das in Berlin am 20. März 1741 erlassen sey. Die Principalin gab zwei Tage hinter einander eine Oper, deren Gegenstand einst in Schulkomödien vom kurfürstlichen Hof

Theaterprincipals Spiegelberg) bis 1757 bei der Schönemannschen Truppe angestellt. Wie ihre Tante Spiegelberg von ihrem nachmaligen Gatten Ekhof unterrichtet wurde, so hatte auch sie wohl ihren Ruhm seiner Unterweisung zu danken. Sie heirathete einen Sänger Hübler und ging mit ihrer Mutter nach Riga. Mit ihr verschwindet, so weit wir wissen, die Ekhofsche Familie vom Theater. — Im Personenverzeichniß der Lausonschen Festspiele kommen noch vor: die Herren Ritzenhoff, Deppe, Dittrich und die Damen Dem. Meyer und Mad. Wetting, etwa die Gattin des Schauspielers, der als Operateur auf Kosten des Preußischen Staates nach Frankreich reiste.

*) Der Comödienzettel in der nächsten Beilage.

mit Liebe und Andacht gesehn wurde, nämlich „den Fall von Adam und Eva" *). Das Stück hieß auch „das Bildniß der Unschuld unsrer ersten Eltern oder die Stürzung des Lucifer." Man sah das Paradies und Adam und Eva unter allerlei Thieren und Bäumen umher spazieren, aber auch die Schlange und die Hölle, in der sich Lucifer über den Fall der Menschen freut, bis der Himmel sich öffnet und die Gerechtigkeit voll barmherziger Liebe sich den Blicken darstellt. Bei Strafe ward Solches den Schauspielern verwiesen, „wodurch der Name Gottes und die h. Schrift auf eine höchst strafbare Art gemißbraucht sey" und dem Censor der Zettel, dem Universitäts-Kanzler v. Sahme, wird aufgegeben, darauf Acht zu haben. Einen Schönemann überbietend sucht die Ohlsche Gesellschaft durch pomphafte Festspiele sich ein Relief zu geben. Manches kam zweimal zur Aufführung, zu der die Erfindung und die Verse der Magister Lauson lieh. Das Vorspiel am Geburtstage des Königs ist in dem einen Jahr „der Thron" in dem andern 1749 „der Friede" betitelt, das am Erinnerungstag der erworbenen Königskrone „die Krone." Den Behörden und Communen werden darauf einzelne Vorstellungen empfohlen durch dedicatorische Schauspiel-Allegorien unter dem Namen „Großmuth" der Generalität, „Staatskunst" der Regierung, „Gerechtigkeit" dem Magistrat, „Lust" der Universität. Es war ein Vorspiel sogar „Wirthschaft an das hiesige Frauenzimmer" gerichtet.

Lauson dichtete zum Geburtstage des Commercienraths Saturgus, eines reichen Kaufmanns, der sein Gönner war, ein mythologisches Festspiel „Ganymed", in welchem „die jüngere Mademoiselle Ohlin" als Cavalier, Maler, Gärtner, Gespenst, Advocat, Bettler und Ganymed erschien.

Eine der Abdankungen aus Laufons Feder möge hier stehn, da sie für ihre Zeit charakteristisch sind. Als „Esser" nach Thomas Corneille und „Sylvia" von Gellert aufgeführt wurde, so schloß die Vorstellung mit folgender Abdankung:

Der Ehrgeiz wird sich selbst das Beil zum Tode schärfen,
Dies kann, Geehrteste, ein Esser euch entwerfen.

*) Die erste Oper, mit der 1678 das Hamburger Opernhaus eröffnet wurde, war: „Der erschaffene, gefallene und aufgerichtete Mensch," gedichtet von Ritter. Auch hier agirten Teufel und es ließ sich neben Engeln Jehovah und der Salvator redend vernehmen

Es giebt die Kronenſucht der Wolluſt kaum Gehör,
Wo Lieb und Hochmuth kämpft, da ſiegt der letzte mehr.
Dies zeigt Eliſabeth, ihr Liebling muß erblaſſen,
Sie aber wird die Reu aus Schwachheit ſehen laſſen.
Sie waren beide groß und beider Eigenſinn
Gab Freiheit und Natur aus Stolz zum Opfer hin.
Sie haben beiderſeits den Maaßſtab überſchritten.

Nun zeigt der Schauplatz euch die niedern Schäferhütten,
Wo Ruh und Sanftmuth herrſcht und wo kein andrer Streit,
Als den die Liebe führt bloß mit der Zärtlichkeit.
Ein kranker Philoſoph hat ihr den Reiz gegeben.
Wünſcht, es mag Sylvia, ſo wie ihr Gellert leben.
Sie prangt mit Reizungen, die zum Entzücken ſeyn,
Sie führt uns zur Natur und in uns ſelbſt hinein.
Sie rührt die Leidenſchaft mit unſchuldsvollen Trieben;
Wenn man nicht lieben will, man hör ſie, man muß lieben.

Eine ähnliche hielt „die ältere Mademoiſelle Ohlin", als die „Baniſe" geſpielt wurde. Der Zieglerſche Roman war als drei Opern behandelt, welche der früher genannte Grimm wieder zu einem Trauerſpiel zuſammenzog *).

Ungeachter aller Abmühung, auf die eine Weiſe die große Maſſe anzuziehn und auf die andere die Vornehmen zu gewinnen, hatte das Unternehmen der Ohl dennoch kein Gedeihen. Sie klagt über geringen Beſuch. Deſſenungeachtet bittet ſie am 1. April 1749 im Saal des altſtädtiſchen Gemeingartens noch bis zum Jahrmarkt ſpielen zu dürfen. Allein ſie erfuhr daſſelbe als Eckenberg. Die Gemeine litt ſie nicht und drang auf Ausräumung und Wiederherſtellung des Saals.

Die verunglückte Truppe wandte ſich nun nach Pommern. Wenigſtens raſtete damals eine Geſellſchaft reiſender Comödianten auf dem Wege von Königsberg nach Stettin in einem Dorfe vor

*) Die Aufführung fand, wie uns dies Lauſons Zweeier Verſuch in Gedichten S. 38. lehrt, d. 27. Jan. 1749 ſtatt. Ob die andern Stücke, an die er in ſeinen Verſen denkt, „Atalante" „Leucippe" „Die verheiratheten Philoſophen" „Der Bergmann," Bocazens Gänſe" unter der Ohlſchen Direction oder einer andern in Szene geſetzt ſind, kann nicht mit Beſtimmtheit angegeben werden.

dieſer Stadt. Sie war luſtig und guter Dinge, wie das in der Art ſolcher Kunſtjünger iſt, der Kälte und der Noth zum Trotz*).

Im J. 1751 ſtarb die Prinzipalin. Ihre beiden Töchter, die eine war zuerſt an Fleiſchmann, dann an Wolfram verheirathet, bewarben ſich um das Privilegium, das aber mit dem Tode der Anna Chriſtina Ohl erliſcht. Am 29. April 1751 erfolgt der abſchlägige Beſcheid und ſeit der Zeit trifft man unter den reiſenden Geſellſchaften keine Königliche Preußiſche Hofcomodianten mehr.

Danzig, wie es dieſer Stadt nachgerühmt wird, „bewies von jeher ſehr viel Neigung für Schauſpiele *). Gewiß iſt es, daß ihr mehr theatraliſche Kunſtgenüſſe geboten wurden, als der großen Pregelſtadt. Der Zug der Wandertruppen führte ſie oft von Danzig nach Warſchau und Petersburg, ohne daß der Weg über Königsberg genommen wurde, um hier zur Aufführung einer Reihe von Vorſtellungen für eine Zeitlang Halt zu machen. Beſchränkungen von Seiten der preußiſch privilegirten Directoren mögen daran mit Schuld geweſen ſeyn, daß Königsberg ſich um manche ſceniſche Genüſſe gekürzt ſah. Störend und zerrüttend wirkten aber in die Theaterverhältniſſe ein die Beſetzung Königsbergs durch die Ruſſen und, bald darauf nach ihrem Abzuge, der große Brand. Wie vom dürren Stamm hielt ſich lange das flüchtige Volk der Comödianten fern.

Am 14. Aug. 1747 gehen Schauſpieler durch Danzig nach Rußland.

Im September 1752 kamen von der Kochſchen Bühne Lepper, Antuſch und deſſen Frau nach Danzig **). Joh. Mart. Lepper (Leppert) aus Leipzig gebürtig, ein kleines bewegliches Männchen, war zuerſt Läufer, dann königl. polniſcher Hofnarr und endlich Schauſpieler und Schauſpiel-Director. Den Narren verläugnete er nicht auf der Bühne, wo er den Harlekin ſpielte, nicht im Leben, indem er einen eigenthümlichen Geſchmack an weiblichen

**) Brandes Bd. I. S. 120.

*) Plümicke S. 256.

**) Schmid Chronologie S. 157. Dagegen reiſte damals, wie bereits erwähnt iſt, das Ehepaar Klotzſch (ſie eine geborne Kiefelder war ſpäter an Brückner verheirathet) von Danzig nach Leipzig zu G. H. Koch. Klotzſch, der Sohn, wurde in Danzig 1751 geboren. Schmid S. 115. 196.

Füßen und weiblichen Fußbekleidungen nährte, ſo daß er ſich eine Sammlung von Strümpfen, Schuhen und Pantoffeln anlegte, die mit dem Namen der Tänzerinnen bezeichnet waren *). Ein Sachſe war auch Antuſch, der zuerſt in der Neuberſchen Truppe ſpielte Seine zweite Frau, eine Leipzigerin, war unbedeutend im Vergleich zu der erſten, die eine ſeltene tragiſche Künſtlerin ein Jahr vorher geſtorben war. Auch er, der alte Rollen in Luſtſpielen gab, zeichnete ſich nicht aus. In welcher Art dieſe Schauſpieler in dem genannten Jahr in Danzig gewirkt haben, wiſſen wir nicht. Lepper ließ ſich, mit einem ſächſiſchen Privilegium begnadigt, für eine Zeitlang als Principal in Warſchau nieder. Das Ehepaar Antuſch erhielt eine Anſtellung bei v. Kurz, dann bei Ackermann und zuletzt bei Schuch. Nachdem Antuſch ſich von dem letzten getrennt, ſtarb er 1767 **).

Manche Geſellſchaft mag zu Schiff von Stockholm und Kopenhagen nach Danzig herüber gekommen ſeyn, ſo eine italieniſche Opern-Geſellſchaft, die daſelbſt zwiſchen dem 19. Juli und 1. Aug. 1753 komiſche Opern gab. Der Unternehmer ſcheint ein gewiſſer Chriſtian Bey aus Kopenhagen geweſen zu ſeyn ***). Pergoleſi, der Göttliche genannt (freilich erſt da der im Leben verkannte Tonkünſtler verſtorben war) wurde durch ein Jugendwerk damals zuerſt an der Weichſel bekannt, nämlich durch die Serva Padrona oder „die als Magd gewordene Frau" †). Ein anderes Stück, das zur Aufführung gebracht wurde, ſind Le Gelosie fra Grullo e Moschetta und ein drittes Monsieur de Porsugnacco (Pourceaugnac ein von Moliere erfundener Charakter) ingannato da Grilletta oder „Herr Porſügnac hintergangen von Grilletta."

Vorübergehende Erſcheinungen, ſelbſt wenn ſie nicht mit dem entſprechenden Segen gekrönt ſind, feſſeln bisweilen den Blick des Forſchers in Verehrung und Dankbarkeit. Dieſe Auszeichnung

*) Meyer Schröder I. S. 121.

**) Schmid Chronologie S. 154. 155. Plümicke S. 254.

***) Von ihm ſind die Billete, zum erſten Platz fur 4 Guld. abzuholen. Die Vorſtellungen fangen um 5 Uhr an.

†) Mag die Serva Padrona, als die in Mainz 1767 Frau v. Kurz entzückte, ſchon früher in Deutſchland gehört ſeyn?

verdient vor allen das Schauſpielunternehmen Conr. Ernſt Ackermanns in Preußen. Das Blütenalter ſeiner Kunſt bewunderte Danzig und Königsberg. In jeder Beziehung verehrungsvoll ging er ernſtlich damit um, als erfahrner, rechtſchaffner und entſchloſſener Director der deutſchen Bühne eine würdige Stellung zu erwirken. Wie viel würde er geleiſtet haben, wenn er nicht bei der angebornen ſchauſpieleriſchen Unruhe den Szenenwechſel geliebt hätte! Mit Aufwand baute er das erſte Theater in Königsberg, um es bald darauf wieder zu verlaſſen. Gleich blieb er ſich nur in der Liebe zur Kunſt, die ihm nie gleichgültig wurde, und in der Liebe zur Künſtlerin Schröder, die inzwiſchen ſeine Gattin geworden war. Das Leben des innig verbundenen Paars muß großentheils neben einander erzählt werden.

Ackermann war zu Schwerin 1710 geboren*). Er war Soldat geweſen und hatte den Feldmarſchall Münnich auf Reiſen und in Schlachten begleitet. Seiner robuſten Geſtalt und ſeiner graden Haltung merkte man dies nicht weniger an als der ſtrengen Disciplin, die er als Schauſpiel-Director und Vater handhabte. Er war Fechter, Reiter, Schlittſchuhläufer und Tänzer und verſtand ſich auf Zeichenkunſt und Malerei. Unter anderen Kenntniſſen wird ihm auch die Wundarzneikunſt wie manchem anderen Schauſpieler nachgerühmt. Er las nicht nur franzöſiſch, ſondern war auch im Stande, franzöſiſche Stücke zu überſetzen. Demnach konnte er bei einer ſeltenen künſtleriſchen Befähigung mit dem Pfund des Wiſſens und der Geſchicklichkeit wuchern und Anſehn beanſpruchen.

Paſſend ſtand neben ihm Sophie Charlotte Biereichel, verwittwete Schröder, eine Berlinerin von Geburt. Sie war die Tochter eines königlichen Hofſtickers und die Kunſt, die ſie von ihm erlernt, bot ihr eine Zeitlang das Mittel zum Erwerb, während ſie mit Schröder verheirathet war. Dieſer ein vertrunkener, aber nicht ungeſchickter Organiſt in Berlin ließ es zu, daß ſie die Vaterſtadt verließ, um im Auslande ſich leichter von ihrer Hände Arbeit ernähren zu können. Nur beſuchsweiſe kam er ſeitdem mit ihr noch zuſammen. Sie lebte in Hamburg und wurde

*) Nach Meyer Schröder. Bd. I. S. 10, nach Bd. II. II. S. 81. 1. Febr. 1712.

von Ekhof überredet, mit ihm die Schönemannſche Bühne zu betreten, die in Lüneburg ihre erſten Vorſtellungen gab. Dahin begab ſich Ackermann in gleicher Abſicht und merkwürdiger Weiſe ſpielten zugleich die drei erſten tragiſchen Künſtler ihrer Zeit am 12. Jan. 1740 ihre erſte Rolle. In dem von Witter aus dem Racine überſetzten „Mithridat" ſtellte Ackermann den Mithridat, Ekhof den Xiphares und die Schröder die Monime dar. Im folgenden Jahr kam ſie als angeſtelltes Mitglied der Schönemannſchen Truppe nach Hamburg. Sie gefiel und erwarb ſich einen beſonderen Gönner im Beſitzer des dortigen Opernhauſes, der ihr anräthig war, ſich an die Spitze einer eignen Geſellſchaft zu ſtellen. Sie ging darauf ein und ward zur Ausführung des Unternehmens von ihm unterſtützt.

Sie war 28 Jahr alt, als ſie 1742 ihr Theater eröffnete. Ackermann und Uhlich verließen Schönemann, um unter ihrer Leitung zu wirken. Die erſte Vorſtellung war der „Regulus" und „die Widerſprecherin." Sie gab die Widerſprecherin und nicht weniger die Hauptrollen im „Patelin", wo ſie die Frau Patelin, im „Polyeuct" wo ſie die Pauline, im „Oedip" nach Voltaire wo ſie die Jokaſte, im „Eſſex" nach Thom. Corneille, wo ſie die Eliſabeth ſpielte. Nicht weniger zeichnete ſich Ackermann aus, der „den Geizigen" darſtellte, den Hermann Breme im „Politiſchen Kannengießer", den Schmarotzer im „Leipziger Roſenthal", den Agamemnon in der „Iphigenia", den Haupthelden im „Regulus" *).

*) Ueber die Vorſtellungen beſitzen wir zuverläſſige Nachrichten aus der Feder des Reidenten Willers, der als Beſitzer des Opernhauſes, wahrſcheinlich auch Mittheilnehmer geweſen ſein wird. Meyer Schröder Bd. II. II. S. 40. Die Schröder wiederhoite oft die gegebenen Trauerſpiele, Luſtſpiele und Farcen. Außer den genannten Stücken kommen vor die Trauerſpiele: „Cato", „Oreſt und Phlades" von J. E. Schlegel, „Zaire", „Melanide" nach la Chauſſee, die Schäferſpiele: „Atalante" von Gottſched, „die gelernte Liebe" von Roſt, „das Band" von Gellert, die Luſtſpiele: „der geſchäftige Müßiggänger" „die Wochenſtube" „Jean de France" „der politiſche Kannengießer" nach Holberg in der Dethardingſchen Ueberſetzung „das Geſpenſt mit der Trommel" „der poetiſche Dorfjunker" nach Destouches von der Gottſched überſetzt, die Poſſen „Peter Squenz" „Bocksbeutel" „die ſcheinheilige Sibylle" „das Leipziger Roſenthal" „das Reich der Todten" Scapins Betrügereien." Alle dieſe Stücke wurden auch in Preußen auf dem Ackermannſchen Theater zur Darſtellung gebracht. Andre wurden da-

Die Schröder reiste mit ihrer Gesellschaft nach Rostock. Als sie 1744 zurück kehrte, war das Opernhaus von einem Balletmeister in Beschlag genommen. Da gab sie nicht allein die Principalschaft, sondern auch das Theater auf und lebte mehrere Jahre in Schwerin. Der Ruf, den sie sich auf der Bühne erworben, war aber darum nicht vergessen. Im J. 1746 erhielt sie vom Schauspielunternehmer Dietrich eine Einladung nach Danzig und ebenso Ackermann, der sich gleichzeitig im Meklenburgschrn aufgehalten. So kehrte die Schröder zur theatralischen Laufbahn zurück und verharrte auf ihr bis zu den letzten Jahren ihres Lebens. Sie trat die lange Reise an, nicht begleitet von ihrem Mann, sondern allein von ihrem dreijährigen Sohn. Ackermann und die Schröder spielten in Danzig zusammen und in dem nämlichen Jahre gingen beide nach Petersburg zu Hilferding. Als der Cantor Schröder, der schon lange so gut wie zu den Verschollenen gehört hatte, das Zeitliche gesegnet, feierten Ackermann und die Wittwe 1749 in Moskau ihr Vermählungsfest. Das Ehepaar verließ Rußland 1751 im Winter. Durch die ihm zu Theil gewordenen Hochzeitsgeschenke bereichert, besaß es einige tausend Rubel und sah sich im Stande, Schauspieler für ein eignes Unternehmen zu gewinnen. Zu ihnen gehörte auch der kleine Schröder, der in seinem dritten Jahr schon den Beifall der Kaiserin Elisabeth eingeerntet für sechs vernehmlich vorgetragene Worte. Zehn Jahre alt führte er nun schon kleine Rollen aus, besonders

gegen zurückgestellt wie „der Doctor Faust", in dessen Stelle „Doctor Faust's Zaubergürtel" (Ceinture magique) kam nach B. Rousseau, Harlekinaden wie „Harlekin Baron in der Einbildung" „Harlekin der politische Ehemann", Volksstücke wie „der Bock im Prozeß", welches letztere T. J. Quistorp 1744 bearbeitet hatte, wahrscheinlich nach der alten Erzählung, die in der Rößler Schulkomödie von 1765 sich also ausnimmt: „He he Bockche weezt du nich, we ja gistre in unserem Garde war? e seb: ne, ne, ne und e blew bi sinem ne, ne, ne." Erst als das Messer ihm in der Gurgel steckte, bekannte er: „bin, bin, bini Oba eck seb em: jetzt ist schon uta Tiet." Zu den Singspielen gehörte die Lucretia Romana. Ballete fehlten, doch nicht aller Tanz. Eine Vorstellung am 2. Apr. 1744 ward verboten, ob wegen politischer Beziehungen auf den französisch-englischen Krieg? Der Prolog war „der Zankapfel" betitelt. Das Stück sollte „die Zerstörung von Troja" seyn. Die Vorstellungen brachten durchschnittlich 17 Thlr. zuletzt nur 11½ Thlr. ein. Ein Paar konnten aus Mangel an Zuschauern nicht gegeben werden.

glücklich weibliche. Die Mutter, die wohllautende Alexandriner ſchrieb trotz der Neuber, verwandelte ihm zu Liebe manche ſtumme Perſon in eine redende *). Auf einem mit Segeltuch beſpannten Leiterwagen ward die mühſelige Fahrt nach Danzig unternommen.

Ackermann nannte ſich nach altem Gebrauch Acteur, ein Name der weniger Schauſpieler als Schauſpiel-Director bedeutete **). Er war es, der das erſte Schauſpielhaus in Preußen, in Königsberg baute. Hamburg und Berlin beſaßen Opernhäuſer, Leipzig und Königsberg die erſten Schauſpielhäuſer, nämlich ſolche, die dem recitirenden Schauſpiel urſprünglich gewidmet waren. Bei Dietrich und Hilferding hatte er gelernt, wie Effekthaſcherei bei der Leitung einer Kunſtanſtalt noch verwerflicher ſey als bei der Action auf der Szene, wie ſie in ein hohles troſtloſes Nichts auslaufe, daß je blendender ihre Wirkung für den Augenblick, je heftiger bei Anwendung von Lockmitteln der Zudrang ſey je eher die Ermüdung eintrete ***). Er hatte hier in den unglücklichen Beſtrebungen, das Publikum durch das Neue fremdartiger Erſcheinungen zur Bewunderung hinzureißen oder durch Vorführung eines pomphaften Allerlei in einen Jubelrauſch zu verſetzen, den Grund des Untergangs des einen und des anderen Directors erkannt

*) So legte ſie in den „Trojanerinnen" von J. E. Schlegel dem Aſtyanax folgende Worte in den Mund, die einem Gottſched gewiß gefallen hätten.

Eh will ich frei vom Joch mein kaum empfundnes Leben,
Als dem Tyrannen mich zum Sklaven übergeben.
Er fürchtet Hektors Sohn, er ſcheuet meinen Muth:
Zum Tode führ' er mich und ſtille ſeine Wuth!

**) In dem ihm verliehenen Privilegium iſt immer vom „Acteur und Comödianten Conrad Ackermann" die Rede, nicht Comödiantenmeiſter, wie er nach Meyer auch genannt wurde.

***) Lauſon nennt ihn 1753 im erſten Verſuch in Gedichten S. 321 „jetzo Director einer Geſellſchaft in Danzig." Um ſo weniger kann man der Meinung in Löſchin's Beiträgen zur Geſchichte Danzigs Hft. I. S. 64. beipflichten, daß Ackermann damals nicht in Danzig geweſen ſey, weil Theater-Anzeigen in den „Erfahrungen" vermißt werden. Die Angabe in Meyer Schröder I. S. 13. iſt kaum zu bezweifeln, da Dorothea Ackermann in Danzig 1752 geboren wurde und da die Wahrſcheinlichkeit dafür ſpricht, daß das Ackermannſche Paar nach der Rückreiſe von Rußland ſich dahin wird gewandt haben, wo ihm die Verhältniſſe bekannt waren, um mit Erfolg ein eignes Theater zu eröffnen.

und zu ſeinem Frommen eingeſehn, daß allein die Zuverſicht dauernden Gelingens auf die Kraft der Poeſie und auf die Gediegenheit ſzeniſcher Leiſtungen geſetzt werden müſſe. Er löſte die ſchwierige Aufgabe, es weder mit dem Geſchmack, noch mit dem Volke zu verderben. Er beſchränkte den Gottſchedianismus, um aus reicherem Lebensbrunnen zu ſchöpfen, er drängte den Harlekin zurück, ohne die Macht des Volksthümlichen zu verkennen, und würzte mit Tanz und Geſang die heitern Vorſtellungen. Sein Bemühen war es, dem Theaterweſen Würde zu geben und aus ſeinen Mitteln errichtete er der deutſchen Kunſt zwei Tempel, in denen — wenn ein undankbares Gedächtniß auch ſeinen Namen verſchweigt — ſein Verdienſt noch lange in einer Reihe von Muſtervorſtellungen gepredigt wurde.

Was Ekhof als Schauſpieler war, welcher durch ſein Beiſpiel fruchtbar fortwirkend feſtſtellte, was der deutſche Schauſpieler ſeyn müſſe, das iſt unter den Schauſpielunternehmern Ackermann, der eine vorleuchtend würdevolle Stelle einnahm und wahres Kunſtintereſſe förderte und fortpflanzte: denn nicht allein, daß er der Comödiantenwirthſchaft in den dunſtigen Buden begegnete, war ſein Zielpunkt der geiſtige Aufbau des deutſchen Theaters Er bahnte das Feld an zur Aufnahme all der Erſcheinungen, die am Ende des Jahrhunderts das goldene Zeitalter hervorriefen.

Devrient, der in Ackermann den Schauſpieler achtet (in mancher Rolle leiſtete dieſer mehr als Ekhof, mit welchem er zwiſchen 1764—1769 vereinigt wirkte) ſagt: „für die Organiſation des Theaters hat Ackermann ſo viel wie nichts geleiſtet" und dennoch nennt er ihn „das Fundament der Hamburger, der eigentlich deutſchen Schule." Wenn Ackermann durch ſeine Wanderluſt gehindert wurde, Größeres zu leiſten, ſo darf man nicht vergeſſen, daß es der Krieg und die durch ihn geſtörten Verhältniſſe waren, die ihn zu der voreiligen Flucht von Königsberg und zu den Kreuz- und Querzügen in der Schweiz veranlaßten.

Ackermann beurtheilte richtig den günſtigen Einfluß, den die britiſche Bühne auf die deutſche auszuüben vermöge. In Leſſing ehrte er den Schöpfer des deutſchen Drama's und brachte deſſen „Miß Sara Sampſon" zur Aufführung, früher als ein anderer Director. Wie er überhaupt mehrfach als Tonangeber gelten kann.

Im J. 1754 ſtellte er als der erſte Otway's „befreites Venedig" dar, das ſich lange in der Gunſt der deutſchen Schauſpielfreunde erhielt *). Lauſon verfaßte die erſte deutſche Bearbeitung, wie man annehmen kann, auf Ackermanns Veranlaſſung, da jener ſonſt in ſeinen dramatiſchen Beſtrebungen ſtets das Intereſſe der Bühnenvorſtände im Auge hatte. Das Stück gefiel in Königsberg ſo, daß daſelbſt 1755 eine zweite Ueberſetzung gedruckt wurde. In demſelben Jahre, in dem der „Kaufmann von London" von Lillo im Buchladen deutſch erſchien, ſetzte Ackermann 1755 dies wirkungsreiche bürgerliche Schauſpiel in Szene. Mad. Ackermann ſpielte die Milwood. Der größte Ruhm, den das von Ackermann in Königsberg erbaute Schauſpielhaus verherrlichte, man kann ſagen, verklärte und als fortdauernder Segen auf der Muſenſtätte ruhte, iſt der, daß in ihm Leſſings erſtes großes Trauerſpiel, ſogleich nach ſeinem Erſcheinen und früher als irgendwo dargeſtellt wurde, nämlich 1755. Den Mellefont gab Ackermann, ſeine Frau die Marwood und der kleine Schröder die Arabella **). Eine der erſten Nachahmungen „Lucie Woodwil" von Pfeil ſetzte Ackermann 1756 in Szene ***). Weil zu damaliger Zeit critiſche Urtheile noch nicht in Schriften niedergelegt wurden, ſo möge man hier leſen, wie man in Königsberg zehn Jahre ſpäter über die neue Richtung des Trauerſpiels dachte †).

*) Die Ackermannſche Geſellſchaft gab das Stück noch oft in Hamburg. Eine Hauptrolle der Madam Ackermann war die Belvidera und 1777 ſpielte Schröder den Priuli.

**) In Meyer Schröder Bd. II. II. S 52. in dem Verzeichniß aller von der Ackermannſchen Geſellſchaft gegebenen Schauſpiele unter 1755 folgt „Miß Sara Sampſon" auf „Tartüffe". Aus Bd. I. S. 29. erſehen wir, daß Ackermann 1755 ſeine Vorſtellungen in Danzig mit „Tartüffe" ſchloß, daß er „Miß Sara Sampſon" alſo in Königsberg aufführte Erſt 1756 wurde das Trauerſpiel in Leipzig in einer von Weiße beſorgten Abkürzung von Koch gegeben, der vermeintlich es als der erſte auf die Szene brachte. Vgl Schmid Chronologie S. 197. Daß die Angabe von 1755 nicht etwa auf einem Druckfehler beruht, zeigt uns Meyer Schröder Bd. II. II. S. 140. Von dem daſelbſt mitgetheilten Verzeichniß ſagt Meyer, daß, wenn es nicht auf genaue Vollſtändigkeit Anſpruch machen könne, doch dabei keiner Vermuthung Raum gegeben ſey und daß nicht Bedeutendes darin überſehn ſeyn möge.

***) Schmid Chronologie S. 187 ſchreibt: in Danzig. Nach Meyer Schröder Bd. II. II. S. 52 iſt dafür Königsberg zu ſetzen.

†) Königsbergſche Gelehrte und Poetiſche Zeitungen 1767. S. 381. 372.

Bei dem „Kaufmann von London," der „faſt wider alle Regeln ſündiget," wird bemerkt: „Genies haben Regeln gemacht und können ſich, ſo wie Regenten, auch allemal berechtigen, Regeln aufzuheben." Und bei der „Miß Sara" „Wer eine angenommene Regel nicht für ſolche Schönheiten zu vertauſchen Herz genug hat, der leſe in der Grammatik und gehe in kein Trauerſpiel. Wo ſollten wir anheben, wo aufhören, Schönheiten herzuſetzen?" Solche Bemühungen zur Veredlung der Bühne, wie ſie Ackermannen nachgerühmt werden müſſen, waren geeignet, einen Umſchwung in der poetiſchen Bildung Preußens herbeizuführen und nur die Aufregung beim Einrücken der Ruſſen in Königsberg konnte ihn hemmen und die Blicke von dem Wirken des verdienteſten Theater-Direktors abziehn oder gar Vergeſſenheit darüber verbreiten. Ackermann wäre unfehlbar das für Königsberg geworden, was er für Hamburg war *). Mit wenigen Directoren erhielt er ſich bis zum Tode in Anſehn. Es ſchadete ihm nicht, daß Löwe anonym zwei Schmähſchriften, vielleicht auf Anſtiften ſeines Schwiegervaters Schönemann, gegen die Truppe in die Welt ſchickte **), eben ſo wenig, daß er das von ihm in Hamburg gebaute Schauſpielhaus für ein Jahr lang der Seyler-Tillemannſchen Geſellſchaft abtrat, die die erſte deutſche Muſterbühne zu errichten verhieß.

Ackermann empfing 1753 das preußiſche Privilegium und faßte, als er in Königsberg ſein Theater im altſtädtſchen Junkerhof mit dem „Cato" und einem Prolog eröffnete, ſogleich den Entſchluß, ein eignes Schauſpielhaus zu errichten. Für die Zeit des Baues ward ihm das Privilegium zu einem General-

*) Die Gediegenheit der Hamburgiſchen Bühne währte bis zu unſerer Zeit, ſo lange F. L. Schmidt in der Schröder-Ackermannſchen Weiſe dirigirte. — Schröder ſagt, ſeine Familie ſey nach Hamburg „verſchlagen" doch tröſtet er ſich damit, daß wenn ſeinem ſich entwickelnden Talent und dem ſeiner Schweſtern entſprechender Beifall geworden, vielleicht von ihnen nicht die hohe Kunſtſtufe erreicht wäre.

**) Löwe S. 39 bekannte ſich nicht zur Autorſchaft der 1765 erſchienenen zwei „Schreiben" deren eines vom Ackermannſchen Lichtputzer abgefaßt ſeyn ſollte.— Derſelbe erkannte ſonſt ſeinen Werth an und hatte eigends für Ackermann ein kleines Scherzſpiel nach einer Erzählung von Voltaire geſchrieben.

Privilegium ausgedehnt, dem gemäß er nicht allein in der Provinz Preußen, sondern auch in allen preußiſchen Staaten ſpielen konnte. Zum Bau des Theaters in Königsberg wurde ihm der ſo genannte Creutziſche Platz, wo ſeit 1836 die altſtädtſche Kirche ſteht, geſchenkt, laut einer königlichen Verfügung, Berlin 12. April 1753, in der ihm für das aus eignen Mitteln zu erbauende Haus Service- und Einquartirungs-Freiheit zugeſtanden wurde. Im Nov. 1755 war das als vorzüglich gerühmte Theater bis auf den noch fehlenden Abputz fertig. Bei Gelegenheit eines Streites mit dem Stadtmuſikus kam es zur Sprache, unter welchem Gerichtshof Ackermann als königl. preußiſcher Schauſpiel-Director ſtehe. Der Stadtmuſikus, der jetzt noch täglich um 11 Uhr Mittags und 9 Uhr Abends vom Schloßthurm herab Poſaunentöne erſchallen läßt, that dagegen Einſpruch, daß jener zu den Theatervorſtellungen ſich der Hautboiſten des v. Belauſchen Regiments bediente, da das Schauſpielhaus auf einer königlichen Freiheit ſtünde, wo ihm nur allein das Muſiciren zukäme. Ackermann erklärte: „Tanzfiedler und Bierjungen nicht bei der Operette gebrauchen zu können.“ Die Aeußerung zog ihm Verdrießlichkeiten zu, doch drang er glücklich durch. Auf ſein Anſuchen wurde das Privilegium (Berlin 20. Jan. 1756) dahin erweitert, „daß niemanden außer ihm weder in Königsberg, noch in ganz Preußen Schauſpiele und Redouten auszuführen verſtattet worden, ihm auch frei ſtehn ſolle, die Muſik dabei nach ſeinem Gutbefinden zu beſtellen, ohne daß ihm jemand dazu aufgedrungen werde, wogegen er die zur Chargen-Caſſe offerirten 100 Thaler zu bezahlen hat“ *). Jetzt ſtrengte der Stadtmuſikus wegen der beleidigenden Auslaſſung einen Prozeß an und es wurde damals, Berlin 29. Jan. 1756, beſtimmt, daß Schauſpieler, die nicht zu den Hof- und königlichen Comödianten gehörten, nicht als Eximirte zu erachten ſeyn und

*) Das Privilegium, um das er ſich 1753 bewarb, ſoll nach Meyer Schröder Bd. I. S. 31, erſt am 12. Febr. 1756 ausgefertigt ſeyn und ihn 370 Gulden gekoſtet haben. Offenbar eine Verwechslung mit den Erweiterungen des Privilegiums — Schröders Abſicht war es, zur Abfaſſung ſeines Lebens in Briefwechſel mit Königsberg zu treten, um ſich über die älteren Theaterverhältniſſe ſeines Stiefvaters unterrichten zu laſſen. Nicht Erhebliches hätte ihm geliefert werden können.

daher als ihr Forum den Magistrat zu erkennen hätten und nicht das Hof- und Kammergericht oder den ersten Senat.

Ackermann konnte wohl der Wahrheit gemäß nach Berlin berichten, daß seine Vorstellungen mit allgemeinem Beifall aufgenommen würden. Nachdem er bei seinem ersten Aufenthalt in Königsberg 31 Vorstellungen bis zum 14. Dez. 1753 gegeben, versuchte er sein Glück in Warschau auf Einladung Leppert's, der nach Dietrichs Zeit eine kurfürstlich sächsisch privilegirte Gesellschaft leitete. Darauf begab er sich nach Breslau*), wo er sich vier Monate aufhielt, nach Halle, nach Magdeburg, nach Berlin, wo er 8 Tage (mehr waren ihm nicht zugestanden)**) im Rathhause mit schlechtem Erfolg spielte, nach Frankfurt a. d. O., nach Stettin und kehrte darauf von der Rundreise nach Danzig zurück. Die Vorstellungen währten hier zwischen dem 8. Aug. und 14. Nov. In der Ankündigung versprach er zum Domnick das Publikum „mit den auserlesensten Piecen zu divertiren." Er betheiligte sich an einer Feier, die durch ein marmornes Monument für Alle, die den berühmtesten der Artushöfe besuchen, dem Andenken erhalten ist. Als daselbst die von Meißner gefertigte Statue des polnischen Königs Friedrich Augusts III. an dessen Geburtsfeste 7. Oct. 1755 errichtet wurde, eröffnete die Theatervorstellung ein darauf gedichteter Prolog, wahrscheinlich von Madam Ackermann gedichtet, den man des Drucks für würdig hielt***). Die Gesellschaft begrüßte darauf Königsberg als ihre Heimat, denn durch den mit einer Wohnung verbundenen Musentempel, der ihrem Führer gehörte, hatte dieser das Bürgerrecht der Stadt erworben. Die Einweihungsvorstellung am 24. Nov. 1755 bestand in einem Prolog, im „Mithridat" und dem Nachspiel „der Scherenschleifer." Ein neuer frischer Geist wehte in den neuen Hallen.

*) Hier wurde ein Festspiel am Geburtstag Friedrichs II. 1754 gegeben: „Die Schwäche der Musen ohne ihren Apoll" eine Erfindung der Madam Ackermann.

**) Plümicke S. 200. Nicht „im März" sondern im Mai und Juni 1755.

***) Löschin Beiträge I. S. 64 Der Titel des Festspiels lautet abgekürzt: „Die Feierlichkeiten, welche bei des Allergnädigsten Königs hohen Geburtsfeste in der poln. freien Reichsstadt Danzig angestellt wurden, suchte für Höchst derselben Wohlseyn durch die allerunterthänigsten Wünsche in öffentlichen Freudenbezeugungen nachzuahmen die Pr. priv. Ackermannische Schauspielergesellschaft."

Wenn Ackermann bis dahin es ſich hatte angelegen ſeyn laſſen, den Kennern das franzöſiſch klaſſiſche Trauerſpiel vorzuführen und durch burleske Nachſpiele *) und Ballete für die Befriedigung der größeren Zuſchauerzahl Sorge zu tragen, ſo weckte er jetzt ein faſt von Allen gleich getheiltes Vergnügen durch Einführung von Operetten. Auch bei ihm war 1756 „der Teufel iſt los" mit der Standfußſchen Muſik der neckiſche Kobold, der die ariſtarchiſche Vornehmheit Gottſcheds und die geſchraubte Steifheit der Alexandriner zum Fall und Abzug brachte. Der Schuhflicker Jobſen Zeckel als Präſes der Punſchgeſellſchaft in der Darſtellung Wolframs wurde mehr bewundert als der pathetiſche Cato, ſelbſt wenn ein Ackermann ihn vortrug. Durch den Balletmeiſter Brunian wurden die theatraliſchen Tänze nun geſchmack- und glanzvoller angeordnet und man machte hier die allzu brillante Ausſtattung ſogar dem Director zum Vorwurf. Keineswegs aber ließ er ſich die Verflüchtigung einer edlen Kunſtliebe zu Schulden kommen. Die Werke der britiſchen Bühne und die erſten namhaften, für die Aufführung berechneten deutſchen Stücke brachte er zur Darſtellung. Nach „dem geretteten Venedig" von Otway „den Kaufmann von London" von Lillo. Ferner „die Matrone von Epheſus" und „Criſpin" von Weiße, „Die Candidaten" von Krüger, nachdem bereits „der blinde Ehemann" von demſelben Verfaſſer gegeben war. Der „Miß Sara Sampſon" folgten „der Schatz" und „der Freigeiſt" von Leſſing. Vier Mitglieder der Ackermannſchen Familie traten jetzt auf; außer dem Ehepaar legte nun neben Schröder deſſen Stiefſchweſterchen Dorothea Ackermann, 1752 in Danzig geboren, von der Schule der Eltern ein ehrenvolles Zeugniß dar. — Ueber ein halbes Jahr dauerten die Vorſtellungen bis zum 16. Juni 1756. Ackermann wandte ſich wieder nach Danzig, wo er zwiſchen dem 29. Juli und 26. Nov. ſpielte. Schröder begleitete nicht die Seinigen, ſondern blieb in einer Penſionsanſtalt in Königsberg zurück. Es war ihm nicht vergönnt, den ihm wohlge-

*) Häufig ſchloß er, wie in Halle und Danzig, ſeine Vorſtellungen mit „dem Theatereinfallen," welches damit endigte, daß alles Theatergeräth ſammt den Couliſſen zuſammenſtürzte, ſo daß die mit Packen beſchäftigten Maſchiniſten ſichtbar wurden und nicht weniger die Schauſpieler, welche ſtummen Abſchied nahmen.

vogenen Danzigern zu zeigen, was er bis dahin für Fortschritte ge-
nacht. Ackermann kam bald wieder nach Königsberg, wo er am
. Dez. das eigne Schauspielhaus zum zweitenmal eröffnete, um
s am 18. Dez. mit dem „Kaufmann von London" zu schließen
nd den kostbaren Besitz für immer aufzugeben sammt dem preu-
ischen Privilegium. Der nahe bevorstehende Einzug der Russen
n Königsberg bestimmte ihn, die liebgewonnene Stadt zu meiden.
Nachdem er bereits die Gesellschaft von dannen geschickt hatte,
eranstaltete er im Theater noch eine Maskerade und folgte dann
nach Leipzig, ohne dort Ruhe zu finden.

Der Beifall, dessen sich seine Leistungen zu erfreuen hatten,
tellte sich in dem Stande der Kasse sehr günstig heraus. 1754
belief sich die Einnahme auf 10,000 Thlr., die im nächsten Jahr
sich auf 15000 Thlr. steigerte.

Die Gesellschaft hatte sich bis zu ihrem Aufbruch nach Preu-
ßen von 20 bis auf ungefähr 30 Personen vergrößert. Von alten
Mitgliedern außer der Familie des Unternehmers begegnen uns
Madam Kern mit ihrer Tochter, Autusch mit seiner Frau und
Bleimann. Madam Fleischmann geborne Ohl, nachherige
Wolfram, wurde später von Ackermann angestellt. Aus der
Dietrichschen Truppe war Schröter, der häufig mit seinem Bru-
der Andreas Schröter verwechselt wird, die beide ähnliche Rollen,
aber auf verschiedenen Bühnen, gespielt zu haben scheinen. Er war
ein Berliner, etwa 1720 geboren und wie Ackermann Soldat
gewesen, in dänischen und östreichischen Diensten. Nachdem er
es bis zu einem Offizier gebracht, ward er Theaterheld und
machte Großsprecher, Tyrannen. Aber auch zärtliche Väter spielte
er vorzüglich, wie den Lusignan in der „Zaire". Er hatte der
Spiegelbergschen, dann der Neuberschen Bühne angehört und war
gleichzeitig mit Ackermann zu Dietrich gegangen. Zwölf
Jahre stand er unter Ackermanns Leitung *). Mitglieder der Diet-
richschen Truppe waren wahrscheinlich auch Garbrecht — er
spielte vorzüglich den Orgon in Gellert's „Loos in der Lotterie"
— und seine Frau gewesen, die sich von Danzig nach Petersburg
übergesiedelt und unter Hilferding gespielt hatten. Sie kamen
erst 1756 zu Ackermann. Dem ältern Stamm sind beizuzählen:

*) Schmidt Chronologie S. 57.

Sophie Fuchs, die, nachdem ſie viele Jahre in Ackermanns Hauſe gelebt, zugleich als Schauſpielerin und Lehrerin ſeiner Töchter, 1764 von Hamburg nach Königsberg zurückkehrte, Krohn, der in Leipzig vom Theater in den Kaufmannsſtand übertrat und der das Verdienſt hatte, zweimal Schrödern ſeinen Eltern zurückgebracht zu haben als geraubtes Kind und als verlornen Sohn, endlich Madam Hartmann und ihre Tochter. Mehr als eine Schauſpielerin hat mit der Miß Sara ihre künſtleriſche Laufbahn begonnen, Dem. Hartmann, nachdem ſie den höchſten Glanz in der Titelrolle erreicht, beſchloß mit ihr Kunſt und Leben. Als Verlobte Karl Theodor Döbbelin's, der eine kurze Zeit der Ackermannſchen Geſellſchaft angehörte, ſtarb ſie in Weimar während der Probe der Miß Sara 1757. 1754 wurde Wolfram und Finſinger nebſt deſſen Frau gewonnen. Wolfram, in Langenſalza geboren, hatte in Leipzig ſtudirt und gab vielleicht darum um ſo beſſer in der Neuberſchen Truppe Leſſing's jungen Gelehrten. Er ſpielte bei Schuch, Koch, Ackermann u. A. Dem letzten nützte er wohl vorzüglich durch ſeine Kunſt in Singſpielen. Er überſetzte für das Theater *). Finſinger aus Breslau war zugleich Schauſpieler und Balletmeiſter und bildete in Schröder ſeinen vornehmſten Schüler. Als Erfinder neuer Ballete ſeit dem Ende des Jahres 1755 that ſich der Böhme Joh. Joſ. v. Brunian, der ſich Brunius nannte, hervor. Dieſer aus gräflichem Geſchlecht entſproſſen, fand als er nachmals nach Prag ſeiner Heimat zurückkehrte und als Komiker eine Truppe leitete, Beifall bei dem Adel, aber nicht bei ſeinem eignen Bruder, einem Stabsoffizier, der ſich um ſeinetwillen verſetzen ließ **). Er ſowie Madam Kern blieben 1756 in Königsberg zurück. Als Tänzer und Balletmeiſter bildete ſich Friedrich Koch aus, der Sohn eines Amtmanns in Dinglauken bei Inſterburg, der auf der Albertus-Univerſität die Rechte ſtudirte und, von den Leiſtungen der Ackermannſchen Bühne ergriffen, zu ihr 1755 übertrat und der ſchon als Bruder der berühmten Charlotte Brandes Erwähnung verdient. Seit 1765 war er Mitglied der Schuchſchen

*) Schmid, Chronologie S. 119. 129. 289
**) A. a. O. Seite 214.

Gesellschaft *). Nicht allein zu den Studirten, sondern zu den Gelehrten konnte sich der Schauspieler Johann Christian Ast zählen, der ein lebendiges Wörterbuch der verschiedensten Sprachen war. Seine schriftstellerische Thätigkeit wandte er dem Theater zu und zwar schon vor 1757, denn in diesem Jahre gab er zu Breslau „Neue theatralische Versuche von einem Verehrer der Schaubühne heraus" **). Von Leipzig aus, wo er gespielt, hatte er sich an Ackermann gewandt und trat, durch Schröter empfohlen, 1754 in Glogau in seine Gesellschaft als Theaterdichter ein. Das Uebersetzen in Versen ging ihm so rasch von der Hand, daß er im Stande war, beliebige Stellen aus jedem lateinischen und französischen Buche sofort in deutschen Versen vorzutragen. Der Schöngeist verrieth sich sonst nicht in seinem Wesen. Nur froh, wenn er für sich allein, die Pfeife im Munde und den Bierkrug vor sich hatte, pflegte er sich ins Bette zu werfen, wie er war, und beim Aufstehn das Waschen zu vergessen. Als Schauspieler leistete er wenig. Dennoch war es leidenschaftliche Liebe zum Theater, die ihn an dasselbe fesselte, um wenigstens die zu einem dramatischen Dichter erforderliche Bühnenkenntniß zu gewinnen. Auch darin brachte er es nicht weit, indem seine Stücke, mit Ausnahme des beliebten Singspiels „Jochen Tröbs," nicht zur Ausführung kamen, aber mehrmals gestückt wurden. Da die Directrice sich auf das Schreiben von Prologen verstand und der Magister Lauson, begeistert von den Talenten des Schauspielunternehmers, es nicht an Bereitwilligkeit fehlen ließ, durch seine poetische Gabe ihm zu dienen, so zog Ackermann wohl vornämlich Asten an sich, um in ihm einen Lehrer für seinen Stiefsohn zu erwerben ***). Das Naturmenschliche und noch weniger die frei-

*) Brandes I. S. 292. Meyer Schröder Bd. II. II. S 84.

**) Meyer Schröder I. S. 158. Gottsched Nöthiger Vorr. II. S. 292.

***) In einem Brief an Ackermann, Leipzig 9. Oct. 1754, schreibt er: „Ich bekenne, daß ich an theatralischen Werken ein stärkeres Vergnügen fand, als mir das Hauptstudium, welches ich trieb, erlauben mochte. — Ich habe bei der Bühne bisher nichts thun dürfen, als mich im Uebersetzen beschäftigen; weil die wenigen Rollen, die ich gespielt habe, mir nicht viel mehr geholfen, als daß ich das Theater gewohnt geworden." In Betreff der gegenseitigen Verbindlichkeiten bemerkt er: „ daß ich mir ein Vergnügen machen werde, nicht nur Deren Herrn Sohn nach beliebiger Vorschrift zu unterrichten, sondern auch mich in Ueber-

geiſteriſchen Anſichten des Mannes konnten ihm nicht behagen, der ein ſtrenggläubiger Proteſtant war.

Die Angabe, daß er aus Mangel an tüchtigen Schauſpielern noch häufig extemporirte Stücke aufgeführt habe, wozu er ſich „einen eignen Harlekin und eine eigne Kolombine" gehalten, iſt wohl nicht für Wahrheit zu nehmen, am wenigſten ſeit 1755, in welchem Jahr er den Schauſpieler Bretting, der zu Dietrichs Zeit den Harlekin ſpielte, entließ*). Manches Nachſpiel als ein augenblicklicher Scherz wurde aus dem Stegreif geſpielt und er ſelbſt ſchloß ſich nicht davon aus.

Wenn Schönemann ſich einer trefflichen Geſellſchaft rühmen konnte, deren Zuſammenſetzung er aber wohl mehr dem Glück als ſeiner glücklichen Wahl zu danken hatte, ſo fehlte es auch in der Ackermannſchen nicht an braven Schauſpielern, Literaten und Dichtern. Beſaß ſie auch keinen Dichter wie Krüger, keinen Schauſpieler wie Ekhof, ſo verbanden Ackermann, ſeine Gattin und ihr freilich noch jugendlicher Sohn neben der ausgezeichnetſten Directorial-Befähigung ſo viel ſceniſche Vorzüge, daß eine Vereinigung der Art als einzig bezeichnet werden muß.

Schröder, der in Erinnerung mancher bitteren Erfahrung den Schauſpieler Ackermann wohl nicht aus kindlicher Liebe überſchätzte, der 30 Jahre nach ihm manche ſeiner Rollen gab, erklärt, daß er bis 1756 im Tragiſchen geglänzt und im Komiſchen noch Höheres geleiſtet habe. Welchen Eindruck ſein Spiel auf ihn machte, ungeachtet der ſonſt gleichgültig ſtimmenden Gewohnheit, geht daraus hervor, daß ganze Auftritte aus ſeinen

ſetzung guter Stücke zu befleißigen Was die Gage anbelangt, ſo glaube ich nicht anders als mit drei Thalern wöchentlich ſo zu leben, daß es mir weder im Denken ſchaden, noch Denenſelben und Dero hochgeſchätzten Geſellſchaft zur Verunehrung gereichen könne." Meyer Schröder Bd. II. II. S. 30. — Außer dieſen Schauſpielern befanden ſich in der Ackermannſchen Geſellſchaft: Bichler, frühe verabſchiedet, Müller, Hülle, Bretting, Ferdinand und ſeine Schweſter, die nebſt Gleimann zwiſchen 1754 nnd 1756 die Bühne verließen. Kurze Zeit gehörte zu ihr Schleifer. Clara Hoffmann, Einheiferin und Rollenſchreiberin blieb ihr bis zu ihrem Tode 1776 treu. Meyer Schröder Bd. I. S. 15. Bd. II. II S. 81.

*) Schmid Chronologie S. 175. Nur in dem Verzeichniß der Titel der von Ackermann gegebenen Pantomimen und Ballete kömmt wiederholt der Name Harlekin vor.

Glanzpartien: August, Ulfo in J. E. Schlegels „Canut," Cato, Mithridat, Oedip, Orosman, Polieuct, Beverley aus Moore's „Spielern" seinem Gedächtniß eingeprägt blieben. Im komischen Fache, sagt Schröder, „gab es durchaus keine Rolle, die er nicht vollkommen darstellte. Ich erinnere mich nicht, in den langen Jahren meiner Beobachtung, eine einzige Uebertreibung von ihm bemerkt zu haben. Ich kann mich leider nicht rühmen, meinem Muster, dem einzigen komischen Schauspieler, den ich für vollendet erkannte, hierin treu geblieben zu seyn." Er hebt besonders hervor seine Darstellung des Sir Sampson, Paul Werner, Ulfo, Kauzer in des jüngern Stephanie „Werbern" und bemerkt, daß die Natur, die ihm eine imposante Gestalt gegeben, auch mit außerordentlichen Sprachwerkzeugen ausgerüstet habe. Schröders Biograph fügt hinzu, daß er Ackermannen nur im vorgerückten, von Kummer gedrückten Alter gesehn, aber ihn dennoch für sein Ideal halte, selbst in Rollen, in denen er ihn mit Schröder und Ekhof vergleichen könne. Das Soldatische, worin seine Haltung ihn begünstigte, war vergessen, wenn er in rührenden Tönen zum Herzen sprach. Das Komische und Tragische vereinte er dermaaßen zu einem Guß, daß man zugleich weinte und lachte *).

Bei der ungemeinen Wahrheit in der Comödie entstand leicht die Sage, die Schröder voller Unwillen als Lüge bezeichnete, daß Ackermann, wenn er auf dem Theater keifen sollte, den Tag auch mit jedem außerhalb der Szene keifte, grob war, wenn er den Groben gab und sobald er die Rolle des Geizigen spielte, in der Theaterstube ängstlich den Wein und Tabak verbarg **).

Lauson besang ihn 1753 als „Muster eines vollkommnen Schauspielers."

Wenn Er als ein Oedip in Raserei versinket,
Wenn Er im Rosenthal wie ein Schmarotzer trinket,
Wenn Er als ein Scapin aufs niedlichste betrügt,
So wird man überall vergnügt.
Wenn Er als Roderich mit Ehr und Liebe kämpfet,

*) Meyer Schröder I. S 16.
**) Taschenbuch für die Schaubühne auf 1776. S. 87.

Wenn Er als Polleuct die Leidenſchaften dämpfet,
Wenn Er die Heuchelei als wie Sibylle zeigt,
So wird man immer ihm geneigt.
Wenn Er als Orosman die Zärtlichkeit entdecket,
Wenn Er als wie Zamor voll blinden Eifers ſtecket,
Wenn Er den Schäfer macht, der alles gern verträgt,
So wird man überall bewegt.
Wenn Er polltiſch klug den Kannengießer ſpielet,
Wenn Er als wie ein Baur auf plattdeutſch nach uns zielet,
Ja wenn Er großmuthsvoll als wie ein Cato ſtirbt,
So glaubt, daß Er ſtets Ruhm erwirbt.

In dem Lobgedicht beſitzen wir ein von dem obigen unabhängiges Urtheil, daß Ackermann (der, wie es in den letzten Verſen heißt, mit ſeiner Schröderin die Ehre theilte, daß ihm Rußlands Kaiſerin Beifall klatſchte) im Tragiſchen und Komiſchen gleich groß war *). Ihm gelang nicht weniger ſeine Rolle in „Scapins Betrügereien", im „Leipziger Roſenthal", einer Poſſe gleich dem „Reich der Todten", im „Politiſchen Kannengießer", im „Bauer mit der Erbſchaft" nach Marivaux (Engel bewunderte hier Ekhofen), in Gellerts „Sylvia", in der „ſcheinheiligen „Sibylla", als die tragiſchen Charaktere eines Cato, Roderich (Cid) u. ſ. w.

„Ehe Finſinger 1754 angenommen ward, berichtet Schröder, erfand Ackermann auch einige Pantominen und Ballete. In der Spiegelpantomime ſprang der ſtarke Mann mit wunderbarer Leichtigkeit durch den ſilberpapiernen Spiegel und flog als Pierot im Wettſtreit von einem Hauſe zum andern. Seine Bauernhochzeit blieb viele Jahre hindurch ein Zugſtück." Nachdem Ackermann ſchon über 50 Jahre zählte, tanzte er noch im Chineſerballet meiſterhaft ein Solo **).

Seine treue Kunſtgenoſſin und Lebensgefährtin entwickelte, wie er, eine ungemeine Thätigkeit. Sie unterrichtete die jungen Damen behufs des Theaters in der Stickerei und nicht weniger

*) Lauſon Erſter Verſuch in Gedichten S. 321. ſchränkt durch das Motto Ennius ingenio maximus, arte rudis etwas das Maaß der Bewunderung ein. Aus dem Stegreif diktirte er Ackermannen mehrere Abdankungen wie auf „die eiferſüchtige Frau" von Jolly, „Eſſex" von Th. Cornelle. „Catilina" ꝛc.

**) Meyer Schröder I. 130.

in der ſceniſchen Kunſt. Sie hielt eine förmliche Theaterſchule und ſtudirte ſelbſt den jungen Männern ihre Rollen ein. So mußte ihr Sohn eine Zeitlang die ihm zuertheilten ihr vorleſen. Ihre poetiſche Anlage ſchlang ein Band zwiſchen ihr und den Dichtern Pfeffel und Wieland, von welchen der letztere zur Abfaſſung dramatiſcher Arbeiten durch ihr Spiel begeiſtert wurde. Wieland, der ſie in ſeiner „Lady Johanna Gray" in der Hauptrolle bewunderte „rechnet es unter die ſüßeſten Erinnerungen aus ſeiner Jugend, mit welchem Gefühl, welcher Innigkeit, welcher ganz Natur ſcheinenden Kunſt Madam Ackermann beſonders die letzte Szene des Stücks, durch ihre bis zur täuſchendſten Begeiſterung ſteigende Declamation und Action darſtellte." — Schröder nennt ſeine Mutter eine treffliche Schauſpielerin, die, wenn ihre Stimme auch zu mancher Rolle zu ſchwach war, den Mangel durch Kunſt zu ergänzen wußte und ihre Empfindung, wenn ſie der Thränen ſich nicht erwehren konnte und dadurch wider Willen eine Pauſe herbeiführte, durch Beifallklatſchen ſie überrauſchen ließ. Sie ſpielte meiſterhaft die Monime, Phädra, Alzire, Zaire, Eliſabeth im „Eſſex", Frau Beverley in Moore's „Spielern," die Belvidera in der „Verſchwörung gegen Venedig" und nicht weniger gut Frau Breme im „politiſchen Kannengießer" die Salome im „Geſpenſt mit der Trommel", die Betſchweſter, die Widerſprecherin.

Madam Ackermann wird durchaus nicht als lieblos geſchildert, um ſo auffallender iſt es, daß ſie ihrem talentreichen Sohn nicht weniger ſtiefmütterlich begegnete, als der ſoldatiſch durchgreifende Gatte.

Die Eltern verließen mit Königsberg auch den Sohn, deſſen Schickſal nun dem Zufall anheimgeſtellt war. Sie thaten es, damit ſein Unterricht nicht unterbrochen würde. Von paniſchem Schrecken ergriffen wandten ſie ſich zur Flucht in blinder Haſt und ſcheuten nicht die größten Opfer. Einer Erzählung zufolge war Ackermannen aus dem Kaffeeſatz prophezeiht worden, er würde großen Lebensgefahren entgehn und durch eine große Frau ſein Glück machen. Warum dachte er dabei nicht an die Kaiſerin Eliſabeth? Bekanntlich hebt der Luxus in Königsberg von der Zeit an, da es 3½ Jahre hindurch unter ruſſiſchem Zepter ſtand. Manchmal mag er wohl, da er nach dem ſeit den Neuberſchen

Vorſtellungen für die deutſche Kunſt empfänglichen Straßburg zog und nach Umzügen in der Schweiz immer dahin zurückkehrte, ſich nach Preußen heimgeſehnt haben, wo ſein Unternehmen ein ſicheres Auskommen gewährte und für die Zukunft das beſte Gedeihen verſprach, nach ſeinem eignen Theater, daß er mit großen Verluſten ohne Erſatzanſprüche aufgegeben hatte. Kurz bevor er ſich in Hamburg, wie er es in Königsberg gewollt hatte, bleibend niederließ, verſchaffte er ſich 1764 eine Erlaubniß, durch die preußiſchen Staaten ſich dahin ſpielen zu können.

Was wir von den früheren Zuſtänden der Ackermannſchen Geſellſchaft wiſſen, verdanken wir beinahe nur dem pietätiſchen Sammelfleiße Friedr. Ludw. Schröder's. Obgleich in Königsberg nicht ſeine Wiege ſtand, er ward 1744 in Schwerin geboren, obgleich er noch in jugendlichem Alter hier die härteſte Zeit ſeines Lebens verbrachte, ſo hing er doch mit rührender Dankbarkeit an der Stadt, in der das Verhängniß unter den traurigſten Verhältniſſen ihn wunderbar behütet hatte. Das treue Gedächtniß Schröders bewahrte noch Züge ſeines Aufenthalts in Rußland. So erinnerte er ſich, daß er in Petersburg von der ruſſiſchen Wärterin auf landsübliche Weiſe gepflegt ſey, die, wenn ſie ſeine Kleider in der Newa wuſch, ihn nackt auf den Boden legte. Im Vergleich zu der Strenge, die er von der Heftigkeit beider Eltern erfuhr, erſchien ihm außerhalb der väterlichen Zucht jede Begegnung mild, wenn ſie Andern auch noch ſo hart und grauſam vorkam. So gefiel er ſich im Collegium Fridericianum in Königsberg, auf dem Aſchenherde der Pietiſterei, ſehr wohl und er freute ſich, der Dreſſur im Hauſe (beinahe wäre ihm einmal durch eine Schnalle ein Auge ausgeſchlagen, vom Knien auf Erbſen behielt er eine Schwächung, dies und noch mehr wurde ihm von der Heftigkeit der Eltern geboten) und des Unterrichts beim ſonderbaren rauhen Aſt enthoben zu ſeyn. Das Vertrauen, das er ſeinen Lehrern ſchenkte, benutzten dieſe, ihm das Schauſpielertreiben als ſündlich vor Augen zu ſtellen und ihm aufzugeben, die Eltern von der Fortſetzung des Lebens abzumahnen. Man kann ſich denken, wie ihm für ſeinen Bekehrungseifer gelohnt wurde von denen, die den böslichen Einflüſterungen der Garderobiere Fuchs, der Erzieherin ſeiner Schweſter, nur ein zu williges Ohr ſchenkten. Als Ackermann in War-

ſchau ſpielte, beſuchte Schröder die Jeſuitenſchule und hier wurde er ſo liebevoll behandelt, daß er beim Abzuge der Schauſpieler willig in den Wunſch eines Paters einging, ſich verſtecken zu laſſen, damit die Seinigen ihn zurücklaſſen müßten. Der kleine Schörder wurde vergeblich überall geſucht. Da drang der Schauſpieler Krohn in die einzelnen Gemächer des Jeſuiter-Collegiums und rief mit gewaltiger Stimme: „Fritz, Fritz! wo biſt du? deine Mutter zerrauft ſich das Haar!“ Weinend kam der Knabe aus dem Verſteck hervor.

Schon in Petersburg, wie erwähnt, hatte Schröder ſich auf der Bühne nicht allein gezeigt, ſondern auch ein Paar Worte ſo hübſch geſprochen, daß die Kaiſerin das dreijährige Kind in die Loge bringen ließ und es auf ihrem Schooß liebkoſ'te. In Danzig gefiel er als Fernando in „Sancio und Similde“ und beſonders als Charlotte im „poetiſchen Dorfjunker“ ſo, daß Kaufleute ihn durch Geſchenke ermunterten. Er zählte bereits 26 Rollen, in denen er zwiſchen 1750—54 aufgetreten war. Poſſierlich muß es ſich ausgenommen haben, wenn er als zehnjähriger Knabe im „Cato“ den Domitius ſpielte und Cäſars vermeintlichen Plan alſo auseinanderſetzte:

Er ſucht in Wahrheit nur die Gleichheit einzuführen.
Meinſt du, ich wollte ſelbſt die Freiheit gern verlieren?
So wahr ich römiſch bin: Ich ſelber wollt ihn fällen,
Wenn das die Abſicht wär!

oder wenn er in Roſtens „gelernter Liebe“ als Damöt der Schäferin Sylvie bekannte:

— — Sobald nur du mit deiner Mutter kamſt,
Fühlt ich den Augenblick, daß du mir etwas nahmſt,
Ich aß und trank nicht mehr und blickte nur auf dich,
Zog dich ein Schäfer auf, ſogleich verdroß es mich.
Die Schäfer merkten es; ſie fragten: biſt du ſtumm?
Was fehlt dir? ſag es uns!

Ackermann nahm ihn nicht nach Leipzig mit, um nicht den Unterricht im Friedrichs-Collegium zu unterbrechen, darum hatte er ihn zuletzt auch ſchon weniger ſpielen laſſen, als es ſonſt geſchehn, und ihn bei ſeinem zweiten Beſuch in Danzig in Königs-

berg zurückgelaſſen. Er war willens, nach wie vor die Penſion zu zahlen, für die er in der Schulanſtalt gehalten wurde. Allein die Zahlung blieb aus. Es war vergeblich, daß der Sohn in größter Bekümmerniß in einem Brief mit der Schilderung, wie wohl es ihm ergehe, die Bitte verband, das ſchuldige Geld zu ſchicken, weil er ſonſt von den Lehrern herausgewieſen würde. Voll Verzweiflung wandte er ſich an des Vaters Bevollmächtigten Dr. George*) und an den Commerzienrath Saturgus (beide werden in einem Schriftſtück 1760 Beſitzer des Schauſpielhauſes genannt) und flehte um Hülfe. Sie ließen es ihn entgelten, daß der Vater bei ihnen im Rückſtande geblieben. Unbegreiflicher Weiſe, da das Gebäude, in dem noch allerlei werthvolle Gegenſtände, Betten, Kleider uud Küchengeräth vorhanden waren, ihnen als Pfand hätte dienen können; und dadurch nur läßt ſich das Schweigen der Eltern erklären, die der Meinung waren, daß in Rückſicht des Zurückgelaſſenen ihre Zahlungsfähigkeit nicht bezweifelt werden würde. Schröder verkaufte ſein Clavier und, da man ihn aus der Schule ſtieß, ſeine Schulbücher. Seiner erbarmte ſich allein ein armer Schuhmacher, der als Freiwohner im öden Theater zur Beaufſichtigung des Gebäudes eine Wohnung erhielt. Dieſer theilte mit ihm ſeinen harten Biſſen, wofür der arme Koſtgänger ihm bei den Flickarbeiten behilflich war. Wenig Gutes konnte Schröder ſonſt von ihm lernen, der in ſeinem Intereſſe ihn lieber auf Böſes als Gutes wies. Als der Winter herannahte, wurde alles Lattenwerk verbrannt. Ueberall ſollte es in den unheimlichen Räumen ſpuken. Nach der Leute Erzählung konnte es daſelbſt nicht geheuer ſeyn, weil ehemals an der Stelle eine katholiſche Kirche geſtanden hatte. Unten befände ſich ein großes Gewölbe voll Waſſer, in dem man Reiter ohne Kopf und andere Graungeſtalten erblickte. Es läge in der Tiefe ein Schatz verborgen und blaue Flammen bezeichneten den Ort. Schröder ſtrich furchtlos durch die öden Räume und Gänge, polterte den Geſpenſtern zum Trotz und machte ſich unſichtbar, wenn er einen Schelmſtreich begangen hatte, indem er die Kuliſſenleitern emporkletterte oder ſich in düſteren Winkeln verbarg. Der geheimnißvolle Schatz beſtand in der Nachlaſſenſchaft des flüchtig gewordenen

*) Meyer nennt ihn fälſchlich Georgi.

Vaters, die der Schuhmacher ihn heben lehrte. Während dieser für Nachschlüssel sorgte, mußte Schröder die Siegel abreißen.

Die Maaßregeln, die der Feldmarschall Lehwald ergriff, wenn auch nicht zur Erhaltung des verlassenen Ostpreußens, so doch zur Leistung einer entschiedenen Gegenwehr, waren von der Art, daß auch diesmal die Furcht vor der Gefahr größer seyn mußte, als die Gefahr selbst. Es wurde eine Landmiliz aufgeboten zur Vermehrung der Truppen und in Königsberg Bürger-Compagnien gebildet zur Vertheidigung der Stadt, ohne daß Soldat oder Bürger die Möglichkeit eines glücklichen Erfolgs absehn konnte. In Lehwalds Instruction hieß es freilich: „20 Mann sollen nicht vor 1000 Kosaken erschrecken, denn wenn die 20 ihr Devoir thun, solche 2000 ihnen nichts anhaben können." Von allen Seiten her wurden die königlichen Kassen, die Kirchenfonds nach Königsberg in Sicherheit gebracht, daselbst aber wurden wieder alle Cassen-Documente und das Archiv gepackt. Friedrich II. anstatt der Provinz Mittel zum Widerstand zu gewähren, ließ sich ein Anlehn von 500,000 Thlr. entrichten. Der abgebrochene Verkehr wirkte wie ein Handelsverbot und zu den Trübsalen kam noch das unbegründete Gerücht, daß zugleich ein Einfall von Polen her zu erwarten stünde. Durch einen einzigen Zusammenstoß mit der feindlichen Macht war das Loos Preußens entschieden. Der Heldenmuth konnte der Uebermacht nicht wehren. Am 22. Jan. 1758 rückten die Russen in Königsberg ein. Littauen hatte gelitten, nicht die anderen Gegenden, indem ihre Leiden nur in der Verdrängung des preußischen Wappens durch den zweiköpfigen und „nur in der langen Entfernung von ihrem Könige bestanden *)." Die zu entrichtende Contribution wurde weit durch die Vortheile aufgewogen, die sich durch die russische Besatzung darboten. Von Mangel war so wenig die Rede, daß fortwährend bedeutende Unterstützungen heimlich dem Könige zugeführt wurden. Der russische Gouverneur v Korff, so wie sein Vorgänger thaten Alles, um

*) Preußens Schicksale während der drei Schlesischen Kriege von C. H. Hagen in den „Beitr. z. Kunde Preußens." Bd. I. S. 537. Hier heißt es S. 558 daß der Zustand Preußens „was vielleicht der einzige Fall in der Geschichte seyn mag, während der feindlichen Besetzung sich mehr verbessert als verschlechtert hatte;" aber wohl nur in materieller Beziehung.

die Einwohner durch Großmuth an ſich zu ziehn. Das bange Gefühl der Unterdrückung ſollte ſchwinden und die Künſte des Friedens den Krieg vergeſſen laſſen. An dem unvollendeten Schloß in Königsberg, als einem Prachtbau, wurde eifrig gebaut und die Kapelle in Lochſtädt neu eingerichtet. Ueber den leer ſtehenden Muſentempel wurde keineswegs verfügt, ſondern das Gouvernement wünſchte, daß er wieder den Theaterfreunden geöffnet würde. Dem kleinen Schröder wurde aufgegeben, an den Stiefvater zu ſchreiben und ihn zur ſchnellen Rückkehr zu beſtimmen *) Leider kam der Brief ihm nicht zu Händen. So blieb Ackermann für immer verſcheucht und mit ihm ging ein bedeutſames Moment zur höhern Bildung verloren. Schmerzlicher war es noch, Oſtpreußens treu bewährte Vaterlandsliebe durch königliche Ungnade vergolten zu ſehn.

Durch das Einſiedlerleben, das Schröder in dem wüſten Gebäude führte, durch die Aufregung bei der Beſatznahme Königsbergs durch die Ruſſen wurde ohne Zweifel die poetiſche Kraft des Verlaſſenen genährt. Er lebte in einer Mährchenwelt wie auf eine öde Inſel ausgeſetzt und konnte nicht das Ende der böſen Tage abſehn.

Ein nicht geringer Vortheil wurde ihm dadurch zu Theil, daß von Zeit zu Zeit Gaukler und gymnaſtiſche Künſtler das Theater zu ihren Vorſtellungen mietheten und er, der Unterricht im theatraliſchen Tanz erhalten, Gelegenheit fand, ſich in gymnaſtiſchen Uebungen und Gefährlichkeiten zu verſuchen, was ihm ſpäter im Ballet (denn Schröder war nachmals ein eben ſo großer Tänzer als Schauſpieler) von förderndem Einfluß war. Sein gutes Geſchick wollte es, daß er ſo zugleich mit den körperlichen Fertigkeiten geiſtige Vorzüge ſich aneignete.

Nachdem ein halbes Jahr ein herumreiſender Zahnarzt, Wurmdoctor, Taſchenſpieler, Seiltänzer und Luftſpringer Namens Sarger 1758 im Schauſpielhauſe Vorſtellungen gegeben **) und

*) Meyer Schröder Bd. I. S. 49: „Korff beſah bald nach ſeinem Einzuge das Theater und ſagte Schrödern: „Schreib deinem Vater, er möge unverzüglich zurückkommen. Er kennt mich genau.“

**) Joh. Franz Ant. Sarger erhielt die Erlaubniß, Redouten und wohl-

den lernbegierigen Schröder — das Honorar bestand in Kleidungsstücken — in der natürlichen Magie und im Tanzen auf dem straffen und schlaffen Seil unterrichtet, erschien ein anderer Gymnastiker, der mit athletischer Kraft ihn aus der Versunkenheit emporhob und für die Rettung sich unverlöschlichen Dank erwarb. Kaum ist man geneigt, bei Künstlern des Schlages an soviel Bildung und edle Gesinnung zu glauben, als sie Michael Stuart verband, der aus königlichem Blut entsprossen zu seyn behauptete und der nach Schröders Schilderung unter seinen Beschützern die erste Stelle einnimmt. Er war ein sehr geschickter Aequilibrist und Drahttänzer, der im November 1758 aus Rußland nach Königsberg kam. Anders denkend als seine Vorgänger erhöhte er freiwillig die ihm abgeforderte Miethe für das Theater und voll zärtlichen Erbarmens gegen den kleinen Schröder sorgte er in jeder Weise für dessen leibliches und geistiges Wohl. Was er an ihm that, erhielt eine beglückende Vollendung durch dessen liebevolle Gattin. Sie war aus Kopenhagen und von Stuart ihren Eltern entführt. Die Schuld, die sie dadurch auf sich geladen, wollte sie abbüßen, indem sie sich des Knaben annahm, der wieder von den Seinigen verlassen war. Sie hatte eine feine Erziehung genossen; sie war musikalisch, sprach englisch und französisch und war im Stande, ihn wissenschaftlich zu unterrichten und ihn beide Sprachen zu lehren. Auch zum Clavierspiel gab sie ihm Anleitung. Schröder lernte jetzt Shakspear kennen, aus dessen Tragödien Stuart ganze Szenen auswendig vortrug. Unter seiner Leitung vervollkommnete sich Schröder in den gymnastischen Künsten, wogegen er, um sich dankbar zu erweisen, die Lady Stuart im Tanze unterwies. Er aß bei ihnen, empfing von ihnen Kleider und befand sich stets in ihrer Gesellschaft. Stuart reiste allein nach Danzig, da die Gattin ihrer Entbindung entgegensah. Er gab daselbst im Comödienhause Vorstellungen vom —25. Mai. Von hier aus schrieb er, daß er nach England zu ehn und Schrödern mitzunehmen gedenke. Gleichzeitig kam

ingerichtete Comödien zu geben. Dazu fehlte ihm das Personal und er zeigte aber nur mathematische Künste und Seiltänzerstücke. Er bittet um einen Paß ach Rußland für seine Frau, seinen Sohn Joseph Ernst (nicht Siegrist, wie in Meyer Schröder I. S. 53. steht) und zwei Frauenzimmer im Aug. 1758.

ein Brief aus Bern an von Ackermanns Hand, wodurch Schröder die Aufforderung erhielt, zu Schiff nach Lübeck zu kommen *). Jene Einladung erfüllte ihn in dem Maaß mit Freude, als dieſe ihn kalt ließ, aber Frau Stuart gebot ihm, dem Wunſch der Eltern nachzuleben und, wie ſchwer es ihm wurde ſchon um der Trennung willen, ſo beſtieg er dennoch ein Schiff und begab ſich im März 1759 nach Pillau, durch die Großmuth ſeiner mütterlichen Rathgeberin mit Geld und Kleidern verſehn. Das kindliche Herz, das mit innigſter Zärtlichkeit an dem Stuartſchen Paare hing, konnte er den Eltern nicht entgegentragen, die er in Solothurn auffand. Ackermanns Rauhigkeit erwiederte er, der ſich früh ſelbſtändig fühlte, durch Widerſpruch. Da man ihm nicht nur keine Gage, ſondern auch kein Taſchengeld bewilligte, ſo machte er Schulden und bezahlte ſie mit der Eltern Geld. Mehrmals drohte er davon zu gehn Schon in Solothurn ſuchte er das Weite und ward von Krohn der Mutter zurückgeführt, wie vordem in Warſchau. Eine glückliche Peripetie der traurigen Familien-Auftritte erfolgte, als Schröder den Degen, mit dem ihm ein Schlag verſetzt war, gegen Ackermann erhob. Es fand eine Verſöhnung ſtatt. Vater, Mutter und Sohn weinten reuig. Der erſte erklärte, daß ihn die Benennung Stiefvater kränke, der keinen Unterſchied zwiſchen den Kindern mache und rief die Gattin als Zeuge an, daß es ihm unmöglich geweſen ſey, ihn in Königsberg zu unterſtützen. Wenn auch wieder einmal Vater und Sohn mit dem Degen in der Hand ſich gegenüberſtanden und dieſer dafür im Gefängniß mit Ketten beladen wurde, denn „ſie haben ſich immer geliebt, immer geſchätzt — und verkannt" ſo fand doch ſeit dem Aufenthalt in Hamburg ein möglichſt gutes Vernehmen ſtatt. Schröder, der die Wielandſche Ueberſetzung des Shakſpear verſchlang und das Wort empfand: „in deinem Munde wird es ſüß ſeyn wie Honig" ward von Ekhof als Schauſpieler anerkannt, indem er äußerte, daß er Bedientenrollen (und in den ältern Luſtſpielen ſind ſie meiſt die Hauptrollen) nie

*) Nach Stuart tritt als Aequilibriſt und Luftſpringer Andreas Schäfer, ſonſt Berger genannt, nebſt ſeiner Frau 1760 auf. 1761 giebt David Melville im Schauſpielhauſe Redouten, der in ſeinem Geſuch ſich auf die darin von Ackermann veranſtalteten Redouten beruft.

habe besser geben sehn als von ihm. Das Volk nannte ihn eine Zeitlang Peter, nach einem Bedienten, den er meisterhaft gespielt. Wenn Schröder bis zu seinem Tode behauptete, seit seinem zehnten Jahre seine Ansicht über die Art der Darstellung nicht verändert zu haben, so erkennen wir, wie groß und ersprießlich der Einfluß der Eltern auf die Ausbildung seines Talentes war. In Hamburg leistete auf der Bühne Madam Ackermann nicht mehr viel, Ackermann aber noch Bedeutendes und Schröder das Höchste, das sich leisten läßt. Der Vater starb 1771, die Mutter 1793 und der Sohn 1816.

Zu den wenigen Schauspiel-Directoren, die bis zum Tode sich behaupteten, zählen die gleichzeitig wirkenden Koch, Ackermann und Schuch. Schuch brachte die alte, unverwüstliche Komik wieder aus Oestreich, um das Volkstheater zu erneuern. Es gelang ihm nur durch sein außerordentliches Talent. Als er dahinschied, war es außerhalb Oestreichs ungeachtet hie und da versuchter Anstrebungen unwiederbringlich verloren. Und auch er hätte nicht bestehn können, wenn er nicht mit seiner trefflichen Truppe im Stande gewesen, durch Darstellung ernster Stücke den gegen die Harlekinaden eingenommenen Theil des Publikums zum Entzücken hinzureißen. Freilich kamen bei ihm auf ein solches selbst in Berlin sechs *), in denen er in übersprudelnder Laune den Jocusstab schwang und zwar mit unerreichbarer Meisterschaft. Wenn man es den Großen des Hofs und den vornehmen Ständen verdachte, daran Geschmack zu finden, so darf nicht verschwiegen werden, daß auch Lessing durch sein Spiel sich außerordentlich angezogen fühlte und äußerte, „viel lieber eine gesunde rasche Posse, als ein lahmes Lust- oder Trauerspiel sehn“ **) zu wollen, daß Ackermann, als er in Breslau neben Schuch spielte, an den Zauberstücken höchliches Gefallen fand und die mit ihm geschlossene Freundschaft noch lange dadurch fortsetzte, daß er ihm von Hamburg Schellfische und Austern schickte.

*) Plümicke S. 242. Löwe drückt darüber seine Verwunderung aus, daß es da geschehn konnte, wo Sulzer, Mendelssohn, Ramler, Lessing und Nicolai lebten.

**) Brandes II. S. 51.

Franciscus Schuch, etwa 1716 in Wien geboren, war Student gewesen und in jugendlichem Alter in ein Kloster gegangen. Das beschauliche Leben behagte ihm nicht und er wollte lieber sich selbst beschauen lassen. Ein Schauspieler in Eckenbergs Gesellschaft wurde Eremit, jetzt dreht sich die Sache um. Schuch entrann und vertauschte die Mönchskutte mit der Harlekinsjacke. Als erster Komiker war er der ältern Theaterpraxis gemäß zum Prinzipal von der Natur bestimmt. Er erwählte sich eine Colombine in der Tochter eines Rectors aus Gera, die er entführte, nachdem seine erste Frau und Colombine, eine Rademin, aus Olmütz gebürtig (wohl eine Verwandte Eckenbergs) ihm durch einen Grafen abspenstig gemacht war. Aus dem zweiten ehelichen Bunde mit einer gebornen Schleißner entsprangen drei Söhne. Als sie starb, heirathete er zum dritten Mal die Tochter eines Schauspielers Köhler in Dresden *).

Schuch gefiel und machte Glück, dennoch wollte er in den Augen Gottscheds nicht als der erscheinen, der hinter dem Umschwunge, den die Leipziger Bühne genommen und mit ihr die andern, zurückgeblieben sey. Er konnte nicht umhin, von Frankfurt a. M. am 2. Oct. 1748 an ihn zu schreiben, um sich seine Zuneigung zu erwerben. Die Meldung, daß der bei Gottsched wohlgelittene Uhlich für seine Truppe gewonnen sey und daß er nach Regensburg gehn wolle, weil der Fürst Taxis die regelmäßigen Stücke besonders liebe, ist ihm die nächste Veranlassung, sich dem großgünstigen Mäcen zu empfehlen. „Weil ich Tag und Nacht darauf bedacht bin, so schreibt er, meine Schaubühne nach dem jetzigen Geschmack einzurichten, so finde ich auch überall einen vollkommenen Verdienst, habe also Ew. Hochedelgeboren wegen dem ersten gelegten Grundstein ergebensten Dank abzustatten und nächst diesem mir auch vieles beigetragen, daß ich fast ein ganzes Jahr mich in Straßburg aufgehalten habe, allwo wöchentlich dreimal das französische Theatrum eröffnet wird." Daß es mit den regelmäßigen Stücken kein leeres Vorgeben war, ersehn wir aus Briefen des aus Ragnit gebürtigen Hofraths Reiffenstein, eines dankbaren Schülers von Gottsched, der ihm von Cassel aus 1751 berichtet, daß der dortige Hof Schuchs Vorstellungen

*) Vergl. Schmids Chronologie, S. 99. 173. Plümicke S. 241.

günſtige, in denen „Cato", „Zaire", „Alzire", „Atalante", Eliſa" (ein Schäferſtück von Uhlich), „Kanut", „Merope", Oreſt", „der Ruhmredige" und „der Geizige" zur Anſchauung bracht werde, welchen Stücken „die Pariſer Bluthochzeit" fol- n ſolle. Obgleich Reiffenſtein daneben zwei Burlesken nennt, rühmt er doch den Schauſpielern nach: „Sie ſuchen ſich vom chmutz entfernt zu halten." Durch denſelben erfahren wir, daß ch uch mit dem tollkühnen, aber nicht zur Ausführung gebrach- n Plan umging, von Straßburg nach Paris zu gehn und hier Cäſars Tod" franzöſiſch in Szene zu ſetzen*).

Schuch war kein gemeiner Poſſenreißer. Er beſaß nicht eniger Liebe zur Kunſt als wiſſenſchaftliche Bildung. Wenn er uch ein unvergleichlicher Extemporant, nicht ſein ſeltenes Talent erläugnen mogte, zu jeder Zeit eine Carnevalsluſtigkeit zu ver- eiten, ſo beruhte doch das ſcheinbar Augenblickliche wohl auf nſtem Studium und wir wiſſen, daß er wie weiland Velthen n Inhalt ſeiner Burlesken aus dem Spaniſchen entlehnte, daß von le Grand, Moliere, Terenz und Plautus borgte. Seine urlesken, einige waren von ihm ſelbſt erfunden, hießen: „Der of von Belvedere", „Baron Zwickel", „Die liſtigen Streiche s Cartouche." Häufig wählte er einen italieniſchen Titel, ſo gab : La guerra dei pugni — den Krieg der Fäuſte — wahrſchein- ch veranlaßt durch den Unterſchied zwiſchen den edlen und un- len Metallen, denn es treten in dieſer gegen die Adepten gerich- ten Satire das Gold, das Kupfer und das Zinn auf; zu den arin vorkommenden Vorſtellungen gehört auch die Verwandlung er Weltkugel in des Hanswurſts Laboratorium. „Die königl. reußiſche privilegirte komiſche Geſellſchaft unter dem Directo- io Franciſci Schuchs, wie ſie ſich auf den älteſten Comödien- etteln nennt, mußte auch ernſte Gegenſtände halb als Farcen dar- ellen und luſtige Zwiſchenſpiele anbringen. So wollte ſie zu- olge einer Ankündigung „eine ſehenswürdige, vortreffliche und urchaus luſtige Comödie aufführen, betitelt: „Wie die Arbeit, ſo er Lohn, oder das mit Blut rechtmäßig gerochene Blut an der erſon eines durch das Schwert beſtraften Brudermörders mit einem in Leben und Laſter gleich gearteten Diener Hanswurſt,

*) Danzel S. 163. 164.

einem durch den Korb gefallenen Amanten, zu Fuße laufenden Courier, ungeschickten Mörder, Rache begierigen Banditen und zuletzt am Spieß steckenden Helfershelfer seines boßhaften Herrn.“ Er war der erste, der mit der Recitation das Ballet verband, aber auch dieses war komisch, wie der Tanz „von zwei in Kaufmannsbuden vermasquirten Personen.“

Wie vor ihm Ackermann, so erhielt der „Comödienmeister“ Schuch, da er sich um ein preußisches Privilegium bewarb, im Jahre 1754, bis das von ihm in Breslau zu erbauende Schauspielhaus eröffnet werden könnte, die Erlaubniß, eine Zeitlang in Berlin Vorstellungen zu geben. Sehr bald wurde diese auf alle große Städte ausgedehnt. Auf Verwendung des Grafen Schafgotsch wurde Schuchen, der mit besonderem Beifall in Schlesien spielte, das preußische General-Privilegium Berlin 19. Aug. 1755 ausgestellt, welches „auf sämmtliche königliche Lande und Provinzen, nur diejenigen ausgenommen, worauf etwa andere schon insonderheit begnadigt waren“ lautete. Neben den gewöhnlichen Abgaben von den gegebenen Vorstellungen hatte Schuch einen Canon von 100 Thlr. an die Chargenkasse abzutragen *).

*) Da erneuerte Privilegien gewöhnlich wörtliche Wiederholungen enthalten, so stehe hier eine Mittheilung aus den Concessionen, die dem Nachfolger und Sohn Franciscus Schuch in Berlin (16. Mai 1764) und Breslau (2. Juli 1764) ertheilt wurden statt derjenigen, die der Vater erhielt.

„Nachdem Seine K. M. in Preußen resolviret haben, daß dem Franciscus Schuch ferner erlaubt werden soll, auch außerhalb Schlesien in den sämmtl. königl. Landen seine Schauspiele aufführen zu dürfen, als wird demselben zu sothanen Behuf die erbetene Concession hiemit ertheilet und muß derselbe dagegen außer der gewöhnlichen Accise und, was sonst in Schlesien entrichtet worden, 100 Thlr. zur hiesigen Charge-Kasse jährlich entrichten.“

„Friedrich König in Preußen — — — conferiren und verleihen vorbenannten Franciscus Schuch das gebetene Privilegium über die Aufführung der öffentlichen Schauspiele hiermit und in Kraft dieser dergestalt und also, daß demselben sowohl in Breslau und zwar in dieser Stadt privative einzig und allein, als auch in denen übrigen Städten Unseres souverainen Herzogthums Schlesien und der Grafschaft Glatz, wegen welcher Wir uns jedoch auch andern die Erlaubniß ertheilen zu können reserviren, durch alle Tage in der Woche außer Sonn- und Festtage Schauspiele mit lebendigen Personen vorzustellen erlaubt seyn sollte, wohingegen Impetrant schuldig und gehalten jährlich 100 Reichsthaler zu Unsrer Breslauschen Ober-Steuerkasse anticipando richtig abzuführen, auch den gewöhnlichen Accise-Satz vor

Der generalprivilegirte Direktor kam im Juni 1755 nach Berlin und Ackermann, der im Rathhause eben spielte, mußte ihm das Feld räumen. Schlesien wurde von beiden Directoren gemeinschaftlich besucht, obgleich Schuch in Breslau ein eignes Theater erbaute, das unter dem Namen „zur kalten Asche" bekannt war.

Wenn in der Burleske auch den gefeierten Schuch ein ausgezeichneter Anselmo unterstützte, so war er doch die Seele des Ganzen und gleich thätig, mogte er vor dem Publikum oder hinter den Coulissen stehn. Bei den vielen Lazzi, die er stets in Bereitschaft hatte, war es ihm leicht, wenn ungeschickte und verlegene Schauspieler etwas versahen, das Schiefe wieder ins Grade zu bringen, und die Zuschauer alsobald in gute Laune zu setzen. Sich immer auf dem Anstand befindend flitzte er unerwartet hervor und half denen, die er scheinbar aus der Fassung bringen wollte. Dies war nöthig, als einer ankündigte, man werde sich bestreben, vernünftige und unvernünftige Zuschauer — er wollte Kenner und Nichtkenner sagen — zu unterhalten, als eine Soubrette nicht aus und ein wußte und in ihrer Angst des Directors Zuruf, sie solle ein Weniges extemporiren und abgehn, wörtlich nachsprach. Wenn der Auftretende ihn fragte, was er zu thun habe, so lautete die Anweisung: „Schwatz der Herr nur von Liebe, das Uebrige wird der Herr schon erfahren". In der bereits angeführten „Critischen Nachricht", die in Danzig 1758 herauskam und die gegen die Harlekinaden eifert, heißt es: „Schuch ist der beständige Hanswurst und der einzige in der Gesellschaft, der

jeden Tag, wenn er in Breslau agiret, imgleichen 1 Reichsthaler oder 24 Sgr. an die Rathshäusliche Kämmerei allhier zu entrichten, außerdem aber sich eine zulängliche Gesellschaft Acteurs beiderlei Geschlechts, um das Auditorium zu vergnügen, anzuschaffen und solche zu unterhalten, auch sich nebst seiner Gesellschaft eines honetten und unanstößigen Lebenswandels zu befleißigen, diejenigen aber aus der Gesellschaft, an welchem das Gegentheil befunden wird, sogleich nach geschehener Ueberweisung fortzuschaffen, seine Schauspiele dahin einzurichten, daß das Auditorium vornämlich dadurch, auch bei denen mit erlaubtem Scherz aufgeführten Handlungen zu einer vernünftigen Moral geleitet werde, das Publikum durch eine allzu große Taxe nicht übersetzen, nicht weniger in diesen übrigen Schlesischen Städten die jedes Orts gewöhnliche Abgaben zu entrichten."

hiezu geschickt ist. Er ist recht zum Hanswurst geboren. Er hat allgemeinen Beifall in dieser Partie. Seine Einfälle sind recht lustig und manchmal wirklich witzig. Man muß ihm den Ruhm lassen, daß er recht artige satirische Züge anzubringen weiß und nicht oft durch Zoten beleidigt." Brandes sagt dagegen, daß Schuch „als ein Mann von natürlich feinem Gefühl sich nie eine Zote erlaubte" und Flögel erinnert sich nicht, eine solche gehört zu haben *). Im fremdländischen Dialect, dessen er sich meist bediente, berief er sich oft selbst zur allgemeinen Ergötzung. „Ma halter, pflegte er zu sagen, ich was nit, ob ich über die Granitz rasen thue!" — In der „Critischen Nachricht", heißt es ferner „Sobald man ihn nur sieht, entsteht ein allgemeines Gelächter. Seine öfteren Zwischenreden an die Zuschauer und seine nicht seltenen Pasquille auf die Mitglieder seiner Gesellschaft sind oft unerträglich." Das letztere war eine gewöhnliche Licenz des grotesken Komikers, daß er, sich sonst nur in allgemeinen Satiren ergehend, seine Kunstgenossen einzeln angriff, aber natürlich nur die vorzüglichsten, denen seine übertriebenen Ausstellungen nicht schaden konnten **). Schuch war stolz darauf, daß ihm die Harlekinsjacke so wohl stand. Bisweilen behielt er auch in sogenannten regelmäßigen Stücken die bunte Tracht bei, so spielte er (wie es in Italien Sitte war) in Danzig den Pasquin in Goldoni's „Cavalier und Dame", der eine seiner vornehmsten Rollen war. „Sobald er die Hanswurst-Jacke anzöge, pflegte er zu sagen, wäre es nicht anders, als wenn der Teufel in ihn führe" ***). Wenn er in anderer Kleidung auftrat und wenn er hochdeutsch sprach, war sein Spiel ungleich weniger poetisch und wirksam.

Im Leben war Schuch ein ernster, sogar finsterer, aber wohl-

*) Brandes I. 247. 250. II. 50. Flögel Gesch. des Grotesk-komischen. S. 141.

**) Als Schröder für kurze Zeit der Kurzischen Bühne in Mainz 1767 angehörte, vernahm er, bevor er noch aufgetreten, von der Szene her aus dem Munde des Directors folgende Schilderung der neu engagirten Mitglieder: „sind von Hamburg gekommen. Bleiben dort nicht bessere, so schaut's schlecht aus. Er ist ein himmellanger Bengel. Herr v Kurz wird ihn bald wieder laufen lassen. In Hamburg müssen halt lauter Riesen seyn. Daher ist auch ein Schröder eingetroffen. Der springt wie der Teufel." Meyer Schröder I. S. 163.

***) Flögel a. a. O. Seite 140.

denkender Mann. Ich spiele den Narren, äußerte er, nur auf dem Theater, außerhalb thun es andere. Mit seiner Gesellschaft stand er in traulichem Vernehmen. Durch Strenge und Laune wußte er sie in Ordnung und bei gutem Muth zu erhalten. Gewöhnlich in scherzhafter Weise verhandelte er mit den Einzelnen. Er zog den Stümper auf, der ausgelacht war, und sprach von dem großen Beifall, der ihm gezollt wäre. Einen Anfänger, der in einer bedeutendern Rolle sich zeigen sollte im „Kaufmann von London," ließ er also an: „Mach der Herr sein Probestück. Wirft der Herr aber um, so wird der Herr anstatt des Barnwells gehenkt." Da Schuch mit der Leistung zufrieden war, so erhöhte er am Sonnabend seine Gage um ein Bedeutendes: „Der Herr hat von nun an vier Thaler und wenn der Herr in seinem Fleiß fortfährt, so erfolgt bald ein Mehreres!" In der mißlichsten Zeit während des siebenjährigen Krieges erwarb er sich ein nicht unbedeutendes Vermögen. Namentlich ging es ihm in Breslau wohl, einer Stadt, die auch Ackermannen einen ergiebigen Zufluß zur Kasse gewährte. Hier fand sein Spiel vielen Anklang und seine Person war bei Hohen und Niedrigen allgemein beliebt. Von einem Drang zur Veränderung ward Schuch unstät umhergetrieben und er fand es seinem Vortheil gemäß, gerade, wenn der Andrang zu seinen Vorstellungen am größten war, sie zu schließen und an einem anderen Ort zu spielen; so hielt er es in Berlin, so in Magdeburg. Wenn die ihm Untergebenen Grund zur Klage über ihn hatten, so war er beinahe nur vom beständigen Umherschweifen hergenommen.

Seine Truppe bestand im Jahr 1757 aus 22 Personen, Männern in seinem Alter, Jünglingen, Frauen und Mädchen. Unter ihnen thaten sich bedeutende Talente hervor, die zum Theil hier ihre ersten Proben ablegten. Die Schauspieler, unter ihnen Schuchs Gattin und zwei seiner Söhne, werden in der „Critischen Nachricht von denen in der letztern Hälfte des Jahres 1757 zu Danzig vorgestellten Schauspielen" mit manchen Schauspielern der Ackermannschen Gesellschaft verglichen und meist jenen den Vorzug gegeben. Es werden die einzelnen Mitglieder nach einander beurtheilt, was sie versprechen und wirklich leisten, mit welchen Gaben sie ausgestattet sind und wie sie sie anwenden. Der Referent führt überall durch, daß die schöne, reiche Natur nicht

die Kunst ersetze und daß ohne künstlerische Einsicht das Gelingen des Spiels nur einem glücklichen Zufall anheimgegeben sey. Er beurtheilt nicht weniger die Direction als das Publikum. Dieses nahm die Gesellschaft, „eine der besten in Deutschland", mit einem Vorurtheil auf, daß, nachdem es in den Jahren 1755 und 1756 „das Vergnügen einer gereinigten Schaubühne zu empfinden angefangen", in der neuen Truppe eine Gegnerin derselben empfangen würde. Es wird als lobwürdig hervorgehoben, daß das theatralische Ungeheuer der Hanswurst von den Logen sehr selten, vom Parterre (wo ehedem die schönen Geister vorzugsweise saßen) noch seltener beklatscht sey. Der größere Theil der Zuschauer so ungebildet, daß er neben den Messias die Hermanniade setzt und nicht die Vorzüge der „Miß Sara Sampson" vor Pietschels „Darius" erkennen konnte, zwinge die Direction, vor dem Pöbel zu spielen, Vorspiele darzustellen, die der Schreiber gothischen Zierrath nennt, weil bei mittelmäßiger Poesie allein ihre Neuheit und Decoration mit Maschinen die Menge anlocke. Wenn die Gebildeten mehr zum Theater beisteuerten, so würden nur regelmäßige Stücke gegeben werden *). Noch immer würden die französischen Stücke selbst in einem „Habit, der ihnen gewiß nicht eben viel Ehre macht," den ursprünglich deutschen vorgezogen, unter denen, wenn auch wenige, doch wirkliche Meisterstücke sich befänden. Die Direction, die durch das ziemlich kostbare Costüm, durch Decoration und angenehm in die Augen fallende Ballete sich Dank verdiene, wird getadelt wegen einiger ungeschickten Mitglieder, woher es käme, daß die Action häufig durch Gelächter unterbrochen werde, wegen der Rollenbesetzung, indem sie kein Alterniren stattfinden und neu eintretende Spieler nur in Nebenrollen erscheinen lasse, und folglich die Kräfte, über die sie zu gebieten habe, nicht gehörig anwende.

Bei den vielen Burlesken, die Schuch in Szene setzte, erscheint das Repertoir gegen das Ackermannsche sehr beschränkt.

*) „Meine Herren, die ihr euch so sehr über den Hanswurst aufhaltet, spart von euren Gastmahlen, von euren Spazierfahrten, von euern Bällen, Concerten, kostbaren Equipagen und von euren kleinen Ehrenschulden so viel ab, daß Herr Schuch von euch allein seine Gesellschaft unterhalten kann, ihr werdet gewiß bloß regelmäßige Stücke sehen."

Singspiele und Schäferspiele fehlen. Zu den deutschen Stücken „Cato" von Gottsched (eine Szene wurde darin so schlecht gespielt, als sie schlecht geschrieben sey) „die ungleiche Heirath," vielleicht aus Rücksicht für die Verfasserin, Gottsched, die eine Danzigerin war, „Orest und Pylades" von J. E. Schlegel „die Betschwestern" und „das Loos" von Gellert, „die Candidaten" und „der blinde Ehemann" von Krüger, „Miß Sara Sampson" von Lessing kamen als neue Erscheinungen hinzu „der verschwenderische Kaufmann" von einem Unbekannten und „die Liebhaber" von Lieberkühn. Die übersetzten Stücke wurden vermehrt durch „Cavalier und Dame" von Goldoni und durch „den rasenden Orest" von Voltaire. Schuch verbarg wohl nur den Schall, wenn er wie in jenem Brief an Gottsched sich in Danzig das Ansehn gab, als wenn er die Burlesken nur darstellte, weil er sich dem Geschmack der größern Menge fügen müsse. Das Vorspiel, „Die vereinigte Tragödie und Comödie" gab er vielleicht als einen Versuch zur Versöhnung beider Parteien, um alsdann in divergirenden Richtungen es möglichst bunt zu machen. Er führte auf als große Pantomime: „Die Geburt des Arlequins nach Art des Herrn Nicolini mit verschiedenen geschwinden Verwandlungen." Vielleicht eine andere war die von den Schuchischen Kindern ausgeführte: La naissance d'Arlequin. Es wurde gespielt: „Die dumme Jungfer, NB. ein besonders artiges Stück." „Die neueste Erfindung, das weibliche Geschlecht verliebt zu machen. Zum Beschluß ein großes türkisches Ballet von 28 Personen." „Eine Musica bernesen genannt das lustige Soldaten-Leben unter dem Leibregiment des Cupido." Die Vorstellungen begannen Mitte Augusts und wurden Ende Novembers 1757 beschlossen.

Neben Franz Schuch wird gewöhnlich Stänzel (Stenzel) genannt, weil beide aus dem Oestreichschen kamen, beide aus dem Kloster entsprungen waren *) und beide in extemporirten Stücken glänzten, wo dieser den alten Anselmo spielte. Wie der alte Schröter beim Ackermannschen Theater, so war Stänzel die Hausehre beim Schuchschen. Stänzel 1704 geboren hatte der Eckenbergschen und früher noch zwei anderen Truppen angehört.

*) Brandes I. S. 233.

Bei Schuch harrte er aus. Unentbehrlich in den extemporirten Burlesken, leiſtete er auch in regelmäßigen Stücken ſo Vorzügliches, daß er nach Brandes' Urtheil nächſt Ekhof den erſten Rang behauptete. Er gab alte Anſtandsrollen, mit größtem Erfolg die zärtlichen. Ein Mann von anſehnlicher Geſtalt mit einem ſeelenvollen Blick und klangreicher Sprache. Nur Stärke der Stimme hatte ihm die Natur verſagt. Seine künſtleriſche Einſicht und ſein vollendeter Vortrag, in dem man keinen fremdartigen Dialekt und keinen falſchen Accent vernahm, werden beſonders gerühmt. In jener „Nachricht" lieſt man: „Er betrachtet das Gemälde, das er ausdrücken ſoll von allen Seiten und erwählet die ſchönſte. Er vergißt weder das Kühne und Freie in der Zeichnung, noch das Delikate und Gewählte in der Ausführung. Er läßt ſich in alle kleine Aeſte aus und bildet jeden Gedanken auf ſeine beſondere Art aus. Er thut keinen Schritt umſonſt und rührt keine Hand ohne Urſache. Seine Declamation iſt melodiſch, weil er die Cäſur und den Reim auf eine angenehme Art zu verſtecken weiß und ſcandirt, ohne daß man ihn ſcandiren hört."

Unter ſeinen vornehmſten Rollen, die er in Danzig 1757 gab, wird der Anſelmo in „Cavalier und Dame", Harpagon" im Geizigen, wo er nur in der Art, wie er ſich beim Chatullen-Diebſtahl zerhadte, zu ſehr in die bei Burlesken üblichen Manieren verfiel, Sir Samſon in der „Miß Sara Sampſon," wo ihn nur der Vorwurf treffen konnte, den Bürger mit königlicher Würde bekleidet zu haben, Brutus in Corneille's Tragödie, wo in charaktervoller Wahrheit die Größe des Patrioten mit der Zärtlichkeit des Vaters ſtritt. Stänzel, nachdem er 39 Jahre hindurch in Ehren in der Schuchiſchen Geſellſchaft gewirkt, beſchloß ſein Leben in Berlin 1781. Als der älteſte aller lebenden Schauſpieler erregte hier noch der 75jährige Greis Bewunderung in der Rolle des Hausvaters.

Neben Schuch gab nur Hauptrollen Märchner, ein Stiefbruder der Madame Schuch. Er ſpielte zuerſt auf dem Brühlſchen Theater in Dresden. Etwa 20 Jahre alt, verließ er in Berlin den Goldſchmid, bei dem er als Geſelle gearbeitet, und trat in Berlin in Schuchs Truppe ein. Sein Talent war ſo groß, daß es ihm beinahe das Studium entbehrlich machte. Er

gab den Vater in den „Kandidaten", den Simon in Gellerts „Loos", den Melleſont in „Miß Sara Sampſon", den Oreſt, Cäſar u. ſ. w., er wurde wie in Danzig ſo überall mit Beifall überſchüttet und trat dennoch 1758 von der Bühne ab. Er lebte ſeitdem in Berlin als Deſtillateur und nur aus Gefälligkeit gab er hier und in Magdeburg noch bisweilen eine ſeiner Lieblingsrollen *). In Danzig hob man es bei aller Anerkennung als Tadel heraus, daß er mit den ſchönſten Mitteln ausgeſtattet, unterſtützt durch edle angenehme Formen es als junger Held und feuriger Liebhaber darauf angelegt habe, zu ſchimmern und zu beſtechen. Obgleich „er mehr nach bloßer Natur als nach Kunſt" ſpielte, ſo hielt man doch die Rolle des Melleſont für ſo gelungen, daß ſein Spiel ausführlich in der „Nachricht" beſprochen wird. „Er ließ in dem erſten Monolog ſeine ganze Seele ſehen, man konnte errathen und ſchließen, itzt redet er von Saren ſo, itzt nimmt er dieſe Nachricht ſo auf, itzt macht er dem Norton ſolche Vorwürfe und zeigte alle Bitterkeit und desperate Gleichgültigkeit eines aufs Aeußerſte gebrachten Menſchen, vornämlich verdiente er Lob bei den Worten: Aber ich will nicht, daß jemand außer mir glücklich ſeyn ſoll." Nur wird gerügt, daß er den Stolz des Engländers nicht genug dargethan und beim Tode Verrenkungen der Glieder, Verzerrungen des Geſichts gezeigt habe, die den einen Theil der Zuſchauer zum Lachen reizte, den andern mit Widerwillen erfüllte.

Das jugendliche Alter Märchners mit der künſtleriſchen Vollendung Stänzels bei trefflichen Naturgaben verband Guſt. Friedr. Kirchhoff. Eines Organiſten Sohn in Halle betrat er 1746 das Schönemannſche Theater 21 Jahr alt. Auf Privattheatern hatte er vorher Frauenrollen gegeben. Später eignete ihn ſein ſtattlicher Wuchs für das Heldenfach, obwohl er im Luſtſpiel ſeine eigentliche Stärke zeigte. Nachdem er ſeine erſte Gattin durch den Tod verloren, heirathete er eine geborne Lieſländerin, die in tragiſchen Rollen auftrat. Im J. 1756 ward er Mitglied der Schuchſchen Geſellſchaft. Man fand damals in Danzig, daß er bei dem eifrigſten Fleiß, bei aller Critik und Kunſt mit dem Sprechen der Verſe nicht zurecht gekommen ſey und er daher in den franzöſiſchen Tragödien nicht in dem Maaß Beifall ge-

*) Schmid Chronologie S. 183. 198.

funden habe, als es seine feine Action verdient. In rührenden Lustspielen, namentlich als Mericourt in der „Genie", nach der Graffigny im Ausdruck der List, Boßheit und Schadenfreude, worin er nach Schröders Urtheil selbst Ekhofen übertraf, habe er sich als unübertrefflich gezeigt. In Bedienten der niedrig komischen Sphäre, wobei ihm sein natürliches Phlegma, sein ungezwungenes nachläßiges Wesen sehr zu Statten kam, stand er weit über den Leistungen eines Antusch. In der Rolle des Lizentiaten Chrysander in den Candidaten gab er das Dummstolze des Charakters, das Furchtsame in Gegenwart des Patrons besser als es selbst Ackermann vermogt und lieferte ein Meisterstück. „Das Publikum gab ihm allgemeinen Beifall und dieser Beifall machte dem Publico Ehre." Kirchhoff ward später selbst Haupt einer Bühne, die er in Altona aufschlug, doch bald eingehn ließ. Er begab sich darauf nach Wien, Hamburg, kehrte aber wieder zu Schuch zurück. In demselben Jahre, in dem dieser, starb auch er 1764 in einem Alter von 39 Jahren *).

Christian Gottlob Stephanie aus Breslau gebürtig von dem Bruder, der so wie er Schauspieler und Schauspieldichter **) war, wird er als der ältere unterschieden. Er war damals 24 Jahr alt und befand sich ungefähr 2 Jahre in der Schuchischen Gesellschaft. Es wird bemerkt, daß die Natur ihn mit denselben Vorzügen als Märchner ausgestattet, daß er diese aber, da er die kritischen Schriften der besten englischen und französischen Autoren gelesen, besser anzuwenden wisse. Die Grazie der Bewegung verdankte er zum Theil den Regeln der Tanzkunst. Vorzüglicher war er im Mienenspiel. „Durch einen Blick weiß er einen ganzen Affekt und durch eine veränderte Miene eine ganz veränderte Neigung auszudrücken." Es wird daher bedauert, daß er in Danzig nur in Nebenrollen in Miß Sara als Waitwell auftrat („in die Fehler, in die er verfiel, können nur große Genies fallen"), indem Rabale ihn zurück-

*) Die verwittwete Kirchhoff ging nach Petersburg und vermählte sich dort mit einem Schauspieler Sauerweid, der ein geborner Königsberger war.

**) Die Stücke des älteren Stephanie bleiben weit hinter denen des jüngern zurück.

zudrängen befliſſen war. Dies bewog ihn wohl ſeinem Freunde Kirchhoff zu folgen und unter ſeiner Leitung in Altona zu wirken. Seit 1760 war er in Wien und rückte hier in die Reihe der erſten Schauſpieler. Bei der Schuchiſchen Bühne erwarb er ſich neben Stänzel das Verdienſt, das Talent der nachmaligen Madame Henſel, gebornen Sparmann, erkannt und ausgebildet zu haben *).

Wie auf der Schönemannſchen war Conrad Ekhof auf der Schuchiſchen der erſte Stern. Er ſpielte hier zuſammen mit ſeiner Gattin und zwar nach ausdrücklicher Bedingung nur in memorirten Stücken. Ekhof vermählte ſich mit der jüngſten Tochter der Schauſpielerin Spiegelberg, die eine Zeitlang Principalin geweſen und darauf in die Schönemannſche Geſellſchaft trat.

Mad. Ekhof ſtand ihm würdig zur Seite, die ſeine Schülerin war. Das Lob, das Leſſing ihm in den Wunſch ſpendete, alle Rollen von ihm geſpielt zu ſehn, übertrugen die Danziger auf ſie. Obwohl nicht die jüngſte, rief ſie in den verſchiedenſten Darſtellungen Enthuſiasmus hervor, als Mutter in den „Lisbonnern", als Electra in Voltaires „raſendem Oreſt." „Electra war ein tragiſches Meiſterſtück." Man bewundert, wie ſie „den ſchleppenden monotoniſchen Alexandriner aufſtutzt, das Spielende in ſeiner Tonordnung verbirgt und auch über die ſeichteſten Stellen Hoheit, über die unwichtigſte Verſification Anmuth verbreitet." Unter den Schauſpielerinnen war neben ihr nur Mad. Schuch von Bedeutung. Alle Anerkennung aber, die man ihr zu Theil werden ließ, iſt nur Folie, auf dem der Ruhm der erſten um ſo heller ſtralt. Mad. Schuch, eine geborne Köhler, die 21 Jahr alt ſeit Kurzem die Künſtlerbahn betreten, von ſeltenem Talent begünſtigt, zeigt die Morgenröthe der Geſchicklichkeit, während Mad. Ekhof den höchſten Glanz verbreitet. Soll dieſe oder Mad. Ackermann von jener erreicht werden, ſo räth man ihr, ſich mit den Regeln des Riccoboni und anderer Schriftſteller

*) Neben Henſel (Hänſel) ſpielten noch Reichard, Lemcke, Patt (war Theatermeiſter), Dem. Beck, Mad. Schumann und Dem. Meinzer (Meinzner); Meinzer ihr Vater war als Violiniſt, ſo wie Stark als Balletmeiſter angeſtellt, welcher artig tanzte, wenn er auch nicht „mit Lovis (?) Curioni und Brunius" verglichen werden konnte.

über die Schauspielkunst vertraut zu machen. Ihre Action ist voll Schönheiten, aber auch voll Fehler. Ihre Kunstgenossin vermag die verschiedensten Rollen mit Meisterschaft durchzuführen, sie aber muthe sich zuviel zu, wenn sie Kammermädchen und Heldinnen, Koketten und unschuldige Mädchen giebt. Als Miß Sara trat Mad. Schuch zum ersten Mal auf und spielte sie trefflich, aber, wie sie gefaßt werden muß, konnte allein die früh verstorbene Hartmann lehren.

Madame Ekhof, deren Leistungen der Danziger Recensent vielleicht zu günstig beurtheilte, mußte 1765 das Theater verlassen. Sie verfiel in eine unheilbare Gemüthskrankheit und überlebte ihren Mann viele Jahre in hoffnungslos trauriger Verfassung.

Madame Beck war elend, dennoch spielte sie die Marwood, eine Rolle, die der Mad. Ekhof gebührte. Mad. Lemke eine angenehme Erscheinung war nur als Colombine brauchbar. Sie sprach alsdann tyrolisch z. B. „do kam a Ma zu mer" (da kam ein Mann zu mir).

Zur Vergleichung in welcher Art dasselbe Stück von der Ackermannschen und der Schuchischen Gesellschaft zwischen 1755 bis 1780 gegeben wurde, diene folgendes Personen-Verzeichniß.

Miß Sara Sampson, von Lessing 1755 herausgegeben, wurde in Leipzig 1756 aufgeführt,

in Königsberg schon . . .	1755,	in Danzig 1757 und ebendaselbst	1780
Sir William Sampson . .	Hr. Antusch [1]	. . Hr. Stänzel . .	Hr. Ströbel
Miß Sara, seine Tochter	Dem. Hartmann [2]	Mad. Schuch geb. Köhler.	Mad. Einer
Melleson	Hr. Ackermann [3]	Hr. Märchner . .	Hr. Engelhardt
Marwood, dessen Geliebte .	Mad. Ackermann .	Mad Beck geb. Schulz [4]	Mad. Schuch geb. Zerger
Arabella, beider Kind . .	Der kl. Schröder [5]	Schwester der Mad. Meinzer [6]	Dem. Henrici
Waltwell, Bedienter . .	Hr. Schröter [7]	. Hr. Stephanie .	Hr. Lutherroth.

1) Eine bestimmte Nachricht fehlt hier. 2) Dem. Steinbrecher gab die Rolle in Leipzig, wo ihre Nachfolgerinnen in derselben Mad. Starke und Mad. Hensel waren. 3) Man war unzufrieden, als in Straßburg Ackermann die Rolle an Döbbelin abtrat. 4) Sie mißfiel in Danzig, gefiel aber als sie als Dem. Schulz die Marwood in der Schönemannschen Gesellschaft gab, wo nach Löwens Urtheil das Trauerspiel am

schönsten dargestellt wurde, da neben ihr Mad. Starke als Sara glänzte. Die Prinzipalinnen pflegten sonst die Rolle zu behalten, wie Mad. Ackermann, Mad. Schuch geb. Zerger und Mad. Koch. 5) 1757 trat als Arabella die 6jährige Dorothea Ackermann auf. 6) Vielleicht ist die berühmte Therese Schulz geb. Meinzner gemeint, die sich zuerst als Arabella zeigte. 7) Als unvergleichlicher Waitwell gerühmt.

Als Franz Schuch sich von Danzig trennte, trennte sich von m Ekhof mit seiner Frau, der sich nach Hamburg begab, um e von ihrem Führer 1757 verlassene Schönemannsche Truppe ısammen zu halten und zu leiten. Auch Schuch hegte wahrheinlich die Meinung, daß durch das Einrücken der Russen in)stpreußen die Theaterverhältnisse sich ungünstig gestaltet hätten. ach Ackermanns Abreise konnte er unbehindert kraft des Geralprivilegiums auch in Königsberg Vorstellungen geben. Aber hielt sich von dieser Stadt wie von Danzig für lange Zeit n. Er bereiste Stettin, Magdeburg und Breslau und zwar t Vortheil, obgleich auf den, durch den Krieg unsicher gewornen, Straßen die Leute nicht begreifen wollten, wie in solchen iten noch Comödie gespielt werden könnte.

Der Friedensschluß mit Rußland erfolgte am 5. Mai 1762. chuch befand sich mit seiner Truppe damals in Berlin und lte zur Feier ein Vorspiel dar: „Die geprüfte Treue.“ Der ichter war Joh. Christian Brandes, ein Mitglied der Bühne, st vor Kurzem zu Liebhaberrollen angestellt. Auf der Bühne istete er wenig und urtheilte selbst, der Schriftsteller müsse bei m den Schauspieler übertragen. Wenn sein von ihm geschrienes Leben auch weniger wegen der Schilderung seiner Person s wegen der mitgetheilten Theaterzustände für uns Interesse hat, möge doch über ihn, der sich der Freundschaft eines Lessing d Engel rühmt und der zu verschiedenen Malen in dem Kunstiben unserer Provinz eine Stimme hat, einiges aus seinen früren Erlebnissen stehn. Er war in Stettin 1735 geboren. Sein ater ein verkommener Magister, der sein Latein zuletzt nur zum)racadrabra brauchte, wenn er mit einem Betrüger im Bunde

durch Schatzgräberei Leichtgläubigen ihr Geld entlockte, sorgte für nichts weniger als die Erziehung des Knaben. Dieser hatte Gelegenheit gehabt, Räuberromane und abenteuerliche Reisebeschreibungen zu lesen und so konnte es nicht Wunder nehmen, daß er anstatt den lieben Tag in einem Krämerladen zu stehn, lieber ein vagabundirendes Leben wählte, daß er 18 Monate lang bettelnd und herumfechtend in dem Straßenkoth immer tiefer versank und, wenn ihn der Hunger trieb, als Schweinejunge und als Quacksalber-Bursche diente. Ein Puppenspieler, der ihn gewinnen wollte, bedeutete ihn, was er im Lohn eines solchen Herrn zu erwarten habe: „Wie lange währt's, so zieht der Marktschreier auf die Jahrmärkte nach Danzig, Thorn und die andern umliegenden Städte, da muß der Herr die Hanswurstjacke anziehen und den Leuten Spaß vormachen, damit der Quacksalber seine zusammengepfuschte Medicin an den Mann bringt." Brandes lief davon, wie er es häufig gethan, und kam nach Danzig und seiner Vaterstadt Stettin. Dort hatte er in seinem Verdacht erregenden Aufzuge Mißhandlungen aller Art zu ertragen und hier endlich fand er Mitleid und Verzeihung. Bald führte er aber das frühere Wesen wieder fort, nur in etwas edlerem Styl. Er ward Bedienter bei vornehmen und reichen Herren. Von einem Minister in Berlin trennte er sich durch die Flucht und es wurde ein Steckbrief ihm nachgeschickt. Wenn Brandes sich nachmals Achtung und Vertrauen zu verschaffen wußte, so verdankte er allein dem Theater seine Besserung und seine ernste Haltung, seitdem er in Lübeck in die Schönemannsche Gesellschaft aufgenommen wurde, wo Ekhof sich seiner annahm und ihn, so wie den Director durch das Geständniß beruhigte, daß er selbst Anfangs wenig versprochen hätte. Die Schönemannsche Gesellschaft löste sich 1757 auf. Brandes legte sich jetzt auf Schriftstellerei um so lieber, als er sich selbst kein scenisches Talent zugestand. Im J. 1761 versuchte er es in Stettin *) von neuem, indem die 4 Gulden Gage, die ihm Franz Schuch gewährte, mehr waren, als was ihm das Zeitungsschreiben abwarf. Er trat als Tänzer und Schauspieler auf — als Extemporant mogte er das meiste Geschick entwickeln — und erhielt sich in der Liebe des Principals bis zu dessen Tode.

*) Brandes Meine Lebensgeschichte. Bd. I. S. 231.

Die 4 Gulden wurden ihm nach und nach bis auf 5 Thlr. erhöht. Vor jenem Vorspiel hatte Brandes bereits andere dramatische Stücke gedichtet, auf die er nichts gab, seitdem er 1763 in Breslau Lessingen kennen gelernt und von ihm „die ersten richtigen Fingerzeige" erhielt.

Wer bei Schuch die Stelle Ekhofs, Märchners und anderer abgegangener Künstler damals ausgefüllt, wissen wir nicht. Madame Therese Schuiz, eine geborne Meinzner, ersetzte seit 1760 Madam Ekhof. Ihre Mutter war eine geborne Rademin und sie eine Nichte des Directors. Eine Schützlingin Lessings wurde sie auf seinen Wunsch in Hamburg später angestellt. Sie starb in noch jugendlichem Alter als Mitglied der Döbbelinschen Gesellschaft *).

Vielleicht daß mancher Schauspieler, der lange nur untergeordnete Rollen gegeben hatte, jetzt Bedeutendes leistete. Lemcke vervollkommte sich als Komiker und spielte jetzt gleich einem Gantner Bernardoniaden. Reichards mit immer größerer Sicherheit sich entwickelndes Talent wurde mit Liebe erkannt. Er trat später in Kirchhoffs Rollen auf **). Ein neuer Schauspieler war Mende. Im J. 1763 trat zu seiner Bühne die berühmte Neuhoff, geborne Elendsohn, deren früher Erwähnung geschehn und die später als Döbbelins Mitspielerin genannt werden soll. Sie kehrte aus Petersburg nach Preußen zurück, da ihr Gatte, ein dortiger Prinzipal, gestorben und ihr das von ihm besessene Privilegium entzogen war. Zur Truppe gehörte Antusch und seine zweite Gattin (die erste verstorbene spielte in Preußen unter Ackermann) ***). Nach 1761 wurde als „der

*) Schmid Chronologie S. 210. 261.

**) Hippel XIII. S. 36. Er hatte eine Zeittang in Riga mit Beifall gespielt.

***) Hippel Bd. XIII. S. 36. Die berühmten Schauspieler Brückner nebst Gattin, gebornen Klefelder und früher vermählten Klotzsch (sie spielte einst in Danzig, von Dietrich dahin berufen) so wie Bruck hatten eine Zeitlang unter Schuch gewirkt, aber, bevor er nach Danzig und Königsberg kam, sich von ihm getrennt, wenn man den Jahreszahlen in Schmid's Chronologie Glauben schenken will. Später werden wir Brücknern und seinem Stiefsohn Klotzsch in der Gesellschaft der Mad. Schuch begegnen. Daß eine Verwandte Schuchs Dem. Schleißner einen Köppe heirathete, kömmt wenig in Betracht.

größte Balletmeiſter, welcher je bei einem Theater geweſen" Curioni angeſtellt, der drei Jahre bei Ackermann geweſen *).

Der am 5. Mai 1762 verkündigte Friede wurde, ehe noch die ruſſiſche Beſatzung Preußen verlaſſen hatte, nach dem Regierungsantritt der Kaiſerin Katharina II. wieder aufgehoben, aber am 6. Auguſt erneuert. Die ruſſiſchen Offiziere in Königsberg, ſo wie die Bürgerſchaft, ſehnten ſich während der Wintermonate nach theatraliſchen Unterhaltungen. Vielleicht daß Schuch förmlich eingeladen wurde. Der ſiebenjährige Krieg hatte das kaum erbaute Schauſpielhaus in eine Einſiedelei verwandelt und die Erſcheinung, ein neues Schauſpielhaus zu beſitzen und die Spielenden darin zu vermiſſen, war alſo ſchon damals den Königsbergern nicht fremd. Am 5. Aug 1762 kamen von Berlin nach Danzig drei Extrapoſtwagen mit Schauſpielern **). An ſechs Monaten ***) wurde in Danzig geſpielt, darauf in Königsberg. Der Erfolg war ein günſtiger. Die Studirenden Jeſter und die ihm innig verbundenen Tritt und Schnaaſe aus Danzig, ihre Freundſchaft wurde durch die Liebe zum Schauſpiel immer feſter begründet, ſprachen ſchon damals durch die Art der Theilnahme, die ſie dem Unternehmen widmeten, ihren dramaturgiſchen Beruf aus. Den ruſſiſchen Herren gefiel die Kunſtgenoſſenſchaft nur zu wohl. Einige der beſten Schauſpieler wurden insgeheim für die Petersburger Bühne gewonnen und gingen davon, ohne der Verlegenheit zu gedenken, in die der Director gerieth. Mende fand Mittel, das ruſſiſche Privilegium, das nach Neuhoffs Tode noch nicht vergeben war, an ſich zu bringen und ſich an die Spitze einer deutſchen Geſellſchaft in Petersburg zu ſetzen. Madam Antuſch trennte ſich von Schuch und zugleich von ihrem Mann und ging mit dem gleichfalls vermählten Lemcke nach Rußland, wo beide ſich ſpäter ehlich verbanden. Schuch ſah ſich genöthigt

*) Schmid Chronologie S. 185 iſt hier durch Meyer Schröder Bd. II. II. S. 82 zu berichtigen.

**) Unter ihnen mag der Thüringer Joh. Jac. Amberg mit ſeiner Frau geweſen ſeyn, der ſeit 1759 bei Schuch angeſtellt war. Eine Zeitlang war er Principal. Als Theatermaler galt er mehr denn als Schauſpieler. Hippel hatte ihn in Verdacht, daß er Stücke hinter dem Rücken der Verfaſſer zum Druck beförderte.

***) Brandes ſagt irrig: „Ungefähr vier Monate."

eine Vorstellungen, diesmal noch plötzlicher, als er es sonst liebte, abzubrechen und die Wanderschaft nach Breslau fortzusetzen. Hier hat er sich mit einem gymnastischen Künstler Bergé zusammen und gab kleine Stücke, bis die Lücken im Personal ausgefüllt waren.

Im J. 1764 hielt Schuch abermals seinen Einzug in Danzig. Wenn Brandes schon früher Veranlassung fand, seines Grolls auf die Stadt zu vergessen, in der er als Bettlerknabe vergeblich um Almosen gefleht hatte, wenn er schon bei seinem letzten Aufenthalt seinem Hauswirth, einem schlichten Handwerker, so wie einem Weinhändler nachzurühmen hatte, daß sie aus Liebe zur Schauspielkunst alle Bezahlung abgelehnt, so war nach seinem Urtheil seitdem die Liebhaberei für das Theater bedeutend gestiegen. Schuchs Gesellschaft hatte einen Zuwachs von guten Schauspielern gewonnen. Nach einem Aufenthalt von drei Monaten begab sie sich von Danzig nach Königsberg. Ein bemerkenswerthes Begebniß für die Geschichte der deutschen Schauspielkunst fällt in diese Zeit, indem Charlotte Esther Koch, deren Brandes in Danzig zuerst ansichtig geworden, mit der er sich in Königsberg versprach, um sich in Breslau mit ihr zu vermählen, sich für die Bühne bestimmte. Der Magister Lauson versäumte nicht, das freudige Ereigniß durch ein Glückwünschungsgedicht zu feiern. Die bald als die erste tragische Schauspielerin gepriesene Charlotte Brandes war die Schwester des zur Schuchschen Bühne übergetretenen Schauspielers und Balletttänzers Friedrich Koch und die Tochter eines Amtmanns in Littauen. Von ihr, der die Morgenröthe des Künstlerthums lächelte, blicken wir zu einem Schauspieler, der den Lebensabend durch Leistungen verherrlichte, die ein heiteres Andenken in seinen dankbaren Bewundern zurückließ. Kirchhoff, nach einer mißlungenen Principalschaft und nachdem er an verschiedenen Orten gespielt, war zu Schuch zurückgekehrt. Kurz vor seinem Hintritt gab er diesmal in Königsberg den Komthur im „Hausvater", den Bedford in Goldoni's „Pamela," die Titelrolle im Romanus „Bürlin oder der Diener, Vater und Schwiegervater in einer Person" mit solcher Meisterschaft, daß diese Stücke nach ihm in den Hauptszenen kalt ließen *).

*) Königsbergsche Gelehrte und Politische Zeitungen 1767 im October.

Da Schuch früher in Breslau erwartet wurde, so schloß er bald das Theater. Zu Anfang des Frühlings, dem Sturm und Unwetter zum Trotz, ward die Fahrt nach Pillau unternommen, von dort auf drei Extrapostwagen nach Danzig fortgesetzt, von wo ab verschiedene Wege eingeschlagen wurden, indem ein Theil der Gesellschaft durch Pommern, der andre durch Polen ging. Am Bestimmungsorte fanden sich Alle zusammen, nur einer fehlte, das von Allen gleich vermißte Haupt. Schuch angegriffen von der Reise erkrankte und blieb in Frankfurt a. d. O. zurück, um dort nach den ziellosen Irrzügen Ruhe zu finden, die Ruhe des Grabes. Er starb vor Erreichung des sechzigsten Lebensjahres 1764. Brandes widmet seinem Namen ein dankbares Andenken. „Das ganze Publikum, sagt er, bedauerte den Verlust und die Schauspieler waren beinahe untröstlich. Sie verloren an ihm einen großmüthigen Freund und klugen Führer. Ein seltnes Genie, einzig in seinem Fache, war er stets des allgemeinen Beifalls gewiß. Strenge Rechtlichkeit, Wohlthätigkeit, unermüdender Fleiß waren Tugenden, welche ihm auch von der Seite seines moralischen Charakters die größte Achtung erwarben *)."

Wie ehrend auch dies Anerkenntniß, so ist das Verdienst, das sich der alte Schuch als Bühnenvorstand um die Pflege und Förderung der Kunst erwarb, keineswegs hoch anzuschlagen. Am meisten zu rühmen ist er darum, daß er in den kriegerischen Zeitläuften den Muth und die Kraft hatte, das Theater-Interesse wahrzunehmen und seinen Schauplatz in den Schauplatz politischer Ereignisse einzuschieben. Ackermann spielte in Straßburg, Koch in Hamburg, dessen Theater in Leipzig sich in ein Waarenlager verwandelt hatte. Schuch half es mit verhindern, daß nicht ein jäher Rückfall erfolgte von der erfreulichen Stellung, die die Dramatik unter den freien Künsten eingenommen. Aber das Repertoir wurde, so weit wir unterrichtet sind, nicht durch ihn zur Ehre der Poesie erweitert. Durch die Harlekinaden wurde das höhere Schauspiel zurückgedrängt. In der Truppe von Schönemann und Ackermann fehlte es nicht an einem Theaterdichter. Schuch als beliebter Improvisator mogte ihn für übrig erachten und gewann einen solchen erst in Brandes. Nach Ekhofs Abgange

*) Brandes I. S. 307.

neben ihm nur Stänzel und Kirchhoff als Künstler gswerth gewesen zu seyn, da andere namhafte Schauspie- vorübergehend seine Bühne zierten. Viele vorzügliche wollten sich ihr anschließen, aber das endlose Hin- und ten von Ort zu Ort in weiten Umzügen, so daß man n Landstraßen mehr vertraut wurde als mit den Bühnen, te sie bald zurück. Zu dem unruhigen Treiben verleitete irector einestheils das General-Privilegium, anderntheils die tung, daß der Reiz der Neuheit bei einem immer wechseln- ersonal, bei einer ewigen Veränderung des Musensitzes hin- ch der Einnahme sich als vortheilhaft bewährte. Ein solches n konnte nur durch eine bedeutende Persönlichkeit, wie sie in Schuch entgegentritt, zusammengehalten werden, aber es ein Krebs, wenn nicht für die Theaterkasse, so für die terkunst.

Dennoch dürfen wir nicht vergessen, daß die von ihm gege- Vorstellungen eine beachtungswerthe theaterkritische Schrift Leben rief, die erste in Preußen. Mag sie auch mit der ein zehnt später erschienenen „Hamburgischen Dramaturgie" kei- Vergleich aushalten, so steht ihr leider! unbekannter Ver- r durch Kunsteinsicht und Urtheilsgabe weit über denen, die e nach Lessings Zeit Theaterrecensionen drucken ließen. Die vielfach angezogene „Critische Nachricht von der Schuchischen Schauspielergesellschaft" kam 1758 in Christian Schusters Buch- en in Danzig heraus.

Schuch hatte drei Söhne, alle waren Schauspieler und die omik des einen ward mit der des Verstorbenen verglichen. Aber e waren ihm sehr unähnlich und ein ungeregeltes Leben führte Ie im jugendlichen Alter dem Grabe zu. Sie hatten sich von em Vater getrennt, denn es mogte ihnen für die Dauer nicht efallen, daß er seiner Gewohnheit nach, alle Abend, bevor er sich iederlegte, in die Schlafstube der Kinder drang, um nachzusehn, ob sie sämmtlich zu Hause wären. Oft aber lagen statt ihrer, die die Nacht auf Tanzböden und in Spielhäusern zubrachten, in den Betten Perückenstöcke mit Nachtmützen dekorirt und täuschten den Alten.

Dieser hinterließ eine gut organisirte Gesellschaft, durchaus geregelte

Verhältniſſe und ein bedeutendes Vermögen. Nach erfolgter Todesanzeige kamen die drei Söhne nach Breslau, durch deren Eintritt die Truppe weſentlich gewann. Der älteſte Franciscus, 1741 geboren, empfing die Conceſſionen, im Königreich Preußen und im Herzogthum Schleſien das Unternehmen fortzuführen, Berlin 16. Mai und Breslau 2. Jul. 1764. Der mittlere Bruder Chriſtian ſpielte ſeitdem den Hanswurſt, der jüngſte Wilhelm leiſtete wenig und war zuletzt in Schwerin. Einen bedeutenderen Namen als ſie alle machte ſich die Gemahlin des älteſten, die obwohl 2 Jahre älter, ihn 16 Jahre überlebte, die als Schauſpielerin Rühmliches aber noch Rühmlicheres als Directrice leiſtete, mit einem liebgewinnenden Weſen männliche Entſchiedenheit verband. Sie hieß Johanna Caroline Zerger. Neben der Gunſt der Umſtände, die ausgezeichnete Genien dem Schuchiſchen Unternehmen zuführte, gebührte ihr wohl die Ehre, wenn von Berlin aus nach zwei Jahren gemeldet wurde: „Wir haben jetzt in Berlin ein deutſches Theater, das beſte, welches man bis jetzt hier geſehen.“ Der Director war nicht der Mann, um einer Kunſtanſtalt, die ſich ſo oft mißlichen Verhältniſſen preisgegeben ſieht, vorzuſtehen und ihr durch ſeine Haltung vorzuleuchten. Ein kurzer Aufenthalt in Berlin — es waren 5 Wochen — bereicherte die Theaterkaſſe um 4000 Thlr. Der Ueberfluß des Geldes verleitete ihn zu einer maaßloſen Verſchwendung. Er liebte rauſchenden Umgang. Schmarotzer und loſe Weiber drängten ſich an ihn, um ſich in die ergiebige Erbſchaft zu theilen. Die Herbſtzeit, in der die Reiſe nach Preußen unternommen wurde, rückte heran und riß ihn aus der gefährlichen Verbindung los. Auch hier ging es ihm nur zu wohl, indem er in 15 Wochen 9000 Thlr. erwarb. Da ließ er von der anfänglichen Sparſamkeit und in comödiantiſcher Großthuerei bereitete er durch ſeine Schwelgerei auch den Leuten Schauſpiele außer der Bühne. „Er frühſtückte, nach der Erzählung von Brandes*), nebſt ſeinen Brüdern und andern luſtigen Geſellſchaftern faſt täglich bei geöffneten Fenſtern, wo ſich dann, ſo oft ein Glas Liqueur oder Malaga die Kehle hinabgeſchüttet wurde, Trompeten hören laſſen mußten; Abends ſpät wurde ihm auf ſein Verlangen wöchentlich

*) Bd. II. S. 6.

einigemal Nachtmusik gebracht. Von dem Gewinn floß so viel in des Directors Kasse, daß er in Berlin sich eine glänzende Equipage, Jäger und Lakaien halten, täglich schwelgerische Feste geben konnte, so daß die Wirthschaft in der Küche die Neugierde der Comödiengänger reizte. Die Schauspieler standen sich im Gehalt sehr ungleich. Die untergeordneten hatten so wenig, daß sie sich nicht anständig kleiden konnten, wenn sich ihrer nicht vermögende Kaufleute angenommen hätten, wie dies in Danzig der Fall war. Die des ersten Ranges wurden durch Benefiz-Vorstellungen noch besonders begünstigt, bei denen das dankbare Publikum ihren Günstlingen opferte; für sie gingen in Danzig Geschenke ein von den englischen Handelshäusern, wie von der Familie Gibson, von der Obrigkeit u. s. w. Es scheint, daß der Geist der Ordnung und Wohlanständigkeit von Schuch dem Vater auf die hinterlassene Gesellschaft vererbt, von der Gattin des Directors gepflegt und aufrecht gehalten wurde, denn die Abneigung gegen die Comödianten verschwand nicht nur, sondern verwandelte sich in Auszeichnung und sie wurden in angesehene Familienzirkel eingeladen. Brandes wollte in die Freimaurerloge treten und wurde ohne Schwierigkeit in den ersten Grad des Ordens aufgenommen.

Die Wahl des letzten polnischen Königs Stanislaus August Poniatowski am 7. Sept. 1764 ließ sich die Bühne nicht nehmen, um mit einem Festspiel hervorzutreten. Es wurde zuerst „das verwaiste Danzig" und dann zur Feier der Krönung „Der Parnaß oder die frohlockenden Musen" gegeben, beide Stücke von Brandes gedichtet, wurden gedruckt und brachten dem Verfasser einen ansehnlichen Vortheil*). Außer Harlekinaden wurden Stücke nach dem Französischen dargestellt, wie „Die neue Weiberschule" nach Moissy, ein Lustspiel, das seit 1761 auf die deutsche Bühne kam. Originalstücke, wie der „Freigeist" von Brawe, ein Trauerspiel, das in Deutschland ohne Weiteres neben

*) Brandes II. S. 18. Eine andere Arbeit der Art war „Berlin der Sitz des guten Geschmacks", das zur Vermählungsfeier des Kronprinzen von Preußen mit der Prinzessin Elisabeth Ulrike von Braunschweig gedichtet, in Berlin, Breslau, Danzig und Königsberg zur Aufführung kam.

Leſſings Freigeiſt aufgeführt wurde, in Danzig aber auf Cenſur-Schwierigkeiten ſtieß *).

Die Nachricht von dem unſäglichen Brandunglück in Königsberg am 11. Nov. 1764 zog einen Strich durch die Rechnung des Directors. Es waren dort 369 Häuſer in Trümmer und Aſche verwandelt, darunter im Löbenicht die Pfarrkirche, Hospitalskirche, die katholiſche Kirche und das Rathhaus, die Sackheimſche Kirche und 49 Speicher. Der Schaden wurde auf 5 Millionen Thaler geſchätzt **). Er bekümmerte Brandes um ſo mehr, als ſein Schwager, ein begüterter Kaufmann in Königsberg, zwei Häuſer nebſt dem Waarenlager und den Getreidevorräthen verloren hatte. Die Schauſpieler konnten unter ſolchen Verhältniſſen ſich keine Einnahme in der hartgeprüften Stadt verſprechen, deren Einwohner, ſelbſt unter den wohlhabenderen Ständen, jetzt unterſtützt ſeyn wollten, ſo daß ſogar der Schauſpieler Koch, Brandes' anderer Schwager, ſo viel er nur entbehren konnte, von Danzig dahinſchickte, um auch ſeinerſeits zur Abhülfe augenblicklicher Noth mitzuwirken. Die Danziger ſahen die Truppe ungern ſcheiden, die, als ſie auf ihrer Zirkelreiſe in Berlin eintraf, das daſelbſt gebaute Schuchiſche Theater vollendet fand. Vordem wurde in Berlin nur im Rathhauſe oder in einer Bude geſpielt, oder im Comödienſaal des dem Kunſtſpringer Bergé zugehörigen Hauſes.

Es verſtimmte gegen Schuch, daß er neben ſeinem Bruder Chriſtian, der in der Hanswurſtjacke genügte, noch einen zweiten Hanswurſt in Berger anſtellte. Allein die extemporirte Burleske hatte ſich überlebt. Berger mußte ſich in Heldenrollen verſuchen und ward verabſchiedet. Chriſtian Schuch ſtarb bald darauf 1767 mit der Pfeife im Munde und der Branntweinflaſche zur Seite. Sein Fach blieb unbeſetzt.

Zwei Mitglieder der Schuchſchen Truppe waren ganz geeignet, wie ſonſt durch eine kühne Komik, ſo jetzt durch eine erſtaunliche Tragik die Zuſchauer außer ſich zu bringen, nämlich die

*) Brandes II. S. 12. 19. Der Cenſor hatte alles Freigeiſteriſche in der Hauptrolle geſtrichen und das Stück dadurch für die Aufführung unbrauchbar gemacht. Brandes wandte ſich an den Präſidenten Gralath und dieſer beſtimmte, daß es ſo gegeben werden könnte, als es geſchrieben wäre.

**) Faber Taſchenbuch von Königsberg. S. 334.

Reuhoff, die eine Virago männliche Heldenrollen gab, wie den Drosmann in Voltaire's „Zaire" und der neu hinzugetretene Döbbelin, der als Ulfo in Schlegels „Kanut", als Richard III. in Weiße's Trauerſpiel, nach Brandes' Ausdruck Alles um ſich her zu Boden donnerte. Zu den neu angeſtellten Mitgliedern gehörte Döbbelins zweite Frau Catharina geb. Friderici, Labes und ſeine Frau, der Balletmeiſter Jacquemain und ſeine Schweſter, welche letztere ſich mit Wilhelm Schuch verband. Von den alten blieben Stänzel, Amberg und ſeine Frau und Mad. Schulz.

Mehrere gingen ab, entfremdet durch das regelloſe Betragen des Directors, das oft in Pöbelhaftigkeit umſchlug. Charlotte Brandes ſah ſich nachgeſetzt, indem er ſeine Schwägerin, geb. Jacquemain, die eigentlich nur Tänzerin war, bevorzugte*). Brandes, der mehrmals mit Schuch zerfallen war, blieb in Berlin zurück**), als jener ſich zur Reiſe nach Danzig rüſtete. Antuſch ſoll ihm gleichfalls nicht gefolgt ſeyn***). Später verließ ihn auch ſelbſt Wilhelm Schuch †).

Die Zahl der Freunde des Directors wurde immer geringer und die der Gläubiger immer größer, ſo daß ſie nicht mehr befriedigt werden konnten. Döbbelin ſah unter ſolchen Umſtänden kein langes Beſtehn ſeiner Anſtellung voraus und bewarb ſich heimlich um ein Privilegium zur Errichtung einer neuen Bühne. Dies wurde kundbar und dem getäuſchten Schuch zur Zeit hinterbracht. Er aber, einer glücklichen Sorgloſigkeit hingegeben, glaubte nicht den Mittheilungen und vergeblich gewarnt, traute er

*) Als dieſelbe als Sophie im Hausvater, eine Lieblingsrolle der Charlotte Brandes, ausgepfiffen wurde, ſo gerieth Schuch in ſolche Wuth, daß er aus den Couliſſen dem Parterre die Hetzpeitſche zeigte. Brandes II, 66.

**) Da Brandes eine Zeitlang vergeblich auf eine Anſtellung bei einer anderen Bühne wartete, ſo gerieth er in Verlegenheit, obwohl die Theaterſchriftſtellerei ihm einigen Gewinn brachte, und er wurde unterſtützt von Ramler, von dem in Königsberg verſtorbenen Hofpoſtdirector v. Madeweis und dem nachherigen Schauſpieldirector Großmann.

***) Den Tadel des Königsberger Rezenſenten, daß einer der bejahrteren Schauſpieler ſich vernachläßige, während der Senior, nämlich Stänzel, immer denſelben Fleiß zeige, würde man ſonſt auf ihn beziehn.

†) Seit 1769 befanden ſich neben Wilhelm Schuch und ſeiner Frau in Hamburg bei Ackermann die Familien Amberg und Labes.

auf Döbbelins glattzüngige Ausreden. Er erkannte ſtets erſt dann den Schaden, wenn er ſich im Deficit der Kaſſe zeigte. Als Alles zur Abreiſe nach Danzig bereit war, beſetzten Leute, die zuvor bezahlt ſeyn wollten, ſein ganzes Zimmer. Als gewandter Künſtler wußte er ſich zu helfen, entſchlüpfte durch eine Nebenthüre und wurde erſt wieder entdeckt, als er im Reiſewagen unter den Verwünſchungen der Betrogenen davoneilte *).

Von ſeinem Aufenthalt in Preußen 1766 ſind wir weiter nicht unterrichtet, als daß neben Tragödien und Balleten zwei Lauſonſche Feſtſpiele gegeben wurden **).

Die Stücke welche in Danzig und in Königsberg im folgenden Jahr dargeſtellt wurden, werden wohl ſo ziemlich dieſelben geweſen ſeyn. Die von J. J. Kanter herausgegebenen „Königsbergſche Gelehrte und Politiſche Zeitungen" 1767 enthalten eine fortlaufende Beurtheilung der Vorſtellungen die am 21. October 1767 begannen und am 1. Febr. 1768 geſchloſſen wurden. Leider ſind nicht die Namen der Spielenden beigeſetzt und in vielen Fällen können nicht einmal die Darſteller der Hauptrollen beſtimmt werden. Stänzel und die Neuhoff ſcheinen vornämlich geglänzt zu haben, deren erſtes Erſcheinen als Orosman in der „Zaire" imponiren mußte. An mehreren Abenden wurde Kirchhoff ſchmerzlich vermißt, wenn auch ſein Nachfolger Reichard Löbliches leiſtete. Döbbelin wird als Zamor getadelt, obgleich der Recenſent nur zu loben verſprach. Er erinnert an einen engliſchen Schauſpieler, der nach einem Bericht „die Verſammlung mehr durch eine wohl gemäßigte Lebhaftigkeit als durch übertriebene Heftigkeit in Aufmerkſamkeit erhielt, dies ſey das Meiſterſtück eines Schauſpielers, Ungeſtüm und Affectation das Gegentheil." Die Marwood von Madam Schuch geſpielt „iſt hier noch nicht vorzüglicher geſehn." In der Wahl der Stücke war

*) Brandes II. S. 62.

**) Am 18. Jan. 1766 folgte auf ein Vorſpiel von Lauſon das Trauerſpiel „Alexander der Große" und ein neues Ballet von Jacquemain. Am 24ſten Jan. ſtellte Lauſon in einem Vorſpiele die Philoſophie in den elyſäiſchen Feldern als Bewunderer des Philoſophen zu Sansſouci dar und nach dem Trauerſpiel „Semira" ward Jacquemains Ballet: „die Höllenfahrt des Orpheus" aufgeführt.

man glücklich und einige werden dreimal mit Beifall vorgeführt. Harlekinaden kommen gar nicht vor und der Beurtheiler rügt alles Grimaſſirte, das hie und da ihm aufgeſtoßen. Er ſchilt die Dame, die als die Bürgermeiſterin Breme mit einem Bart erſchien, er nennt die Perſonen in der Holbergſchen Comödie Grotteſken, die in Callots Geſchmack gezeichnet ſind. Der Advokat „Patelin" erſcheint ihm als eine bloße Farce, die er ungeachtet des vorzüglichen Spiels nicht gut heißen kann. Trauerſpiele nach dem Franzöſiſchen wurden noch gern geſehn. Unter den deutſchen Originalſtücken (von älteren gefiel „Canut", denn „Döbbelin-Canut that das Seinige") wurden die Stücke von Weiße beſonders ausgezeichnet. Selbſt die Darſtellung der „Poeten nach der Mode" wurde mit Beifall gekrönt, obwohl die Beziehungen wohl dem größeren Theil des Publikums unbekannt waren wie bei der Poſſe „der Bocksbeutel." Jenes Luſtſpiel iſt nämlich eine Satire auf die dichteriſchen Parteikämpfe zwiſchen Bodmer und Gottſched. „Romeo und Julie", „Criſpus" wurde mit ungemeinem Beifall aufgenommen, eben ſo „Amalie." Hier lieſt man: „Auch der Pöbel war ſtille" und die Tragödie ward „wiederholt mit dem Beifall, als wenn ſie noch kein Zuſchauer geſehn hätte." Die dramatiſchen Arbeiten Königsbergiſcher Dichter fanden Anerkennung, von v. Hippel „Der Mann nach der Uhr", „Herr und Diener", „Die ungewöhnlichen Nebenbuhler" von Jeſter, „die junge Indiane in." Zu bedauern war es, daß die Titelrolle nicht von Charlotte Brandes geſpielt wurde, für die der Verfaſſer ſie beſtimmt hatte. — Geſang gab es gar nicht. Tanz nur in den von Kindern ausgeführten Pantomimen.

Man iſt beinahe zu der Annahme genöthigt, daß der Direktor in dem Memento mori, das ihm der früh dahinſchwindende Bruder gegeben, eine Lehre genommen und ſeinen Willen dem Willen der künſtleriſch begabten, geſchäftskundigen, und Ordnung pflegenden Gattin untergeordnet habe. Die Leitung iſt nun ihre Sorge, die glückliche Löſung ihr eifriges Beſtreben. Die burlesken Stegreifſtücke hielt ſie nicht mehr für ein nothwendiges Uebel, die heroiſchen Dramen drängte ſie zurück und pflegte den Geſchmack, der durch Diderots Hausvater von Leſſing eingeführt war. Mehr Wahrheit ſprach ſich in ihrer Rede aus, mit der ſie die letzten Vorſtellungen in Berlin beſchloß, als dies bei anderen

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Abdankungen der Fall war. Sie dankt den Zuſchauern für den Beifall, für die Thränen, die an manchem Abende dem Spiel gezollt wurden.

Habt Dank!
Und wenn bei thränenwerthen Szenen
Auch mancher laut gelacht, er habe dennoch Dank.
Dies Lachen war nicht ernſt, es war ein halber Zwang,
Es war ein unterdrücktes Weinen:
Denn mancher tapfre Mann iſt ein Achill,
Der nur im Zorne weint, der nicht zu weichlich ſcheinen,
Nicht gern aus Mitleid weinen will,
Und wenn ihm doch die Thrän' ins Auge quillt,
Durch ſchnelles Lachen dieſe Thräne ſchillt. —
O wenn mein Wahn und euer Beifall mich nicht trügt,
So wiſſen unſre Harlekine
Den Scherz von Molierens Bühne
So gut als den Grimaſſenſcherz.
Verlangt ihr jenen? Wohl! Ein Wink und Kolombine
Verſchwindet — — —

Ueber mancherlei Theaterverhältniſſe, über Eigenthümlichkeiten, welche auf der Bühne wahrgenommen wurden, über Gewohnheiten in den Schauſpielergeſellſchaften u. ſ. w. ſind uns charakteriſtiſche Nachrichten aufbehalten.

Von der Uebertragung der Gratie im mimiſchen Tanz auf die Schauſpielkunſt iſt mehrmals die Rede geweſen. Aber auch von der Malerei ſollte jene abgeſehn werden. Brandes ward in der Schönemannſchen Geſellſchaft vom Balletmeiſter in folgender Weiſe in der körperlicher Beredtſamkeit unterwieſen: „ein Drittheil des Geſichts müſſe gegen die Zuſchauer gerichtet ſeyn, bei Hebung der rechten Hand müſſe der linke Fuß und bei Hebung der linken Hand der rechte Fuß vorgeſetzt werden; bei einer ſolchen Bewegung der Hände müſſe ſich erſt der obere Theil des Arms vom Körper löſen, bis zu einer gleichen Linie langſam erheben und dann in der Mitte ſanft biegen; hierauf würde der untere Theil und endlich die Hand in Bewegung geſetzt, welche nun mit leicht geſenkten Fingern den Inhalt des vorzutragenden Textes andeuten müſſe — dies nannte er eine Schlangenlinie oder auch wellen-

förmige Bewegung. Zugleich müſſe ſich das Auge allemal nach der Seite, wo die Hand thätig wäre, hinlenken *)." Die Recenſenten ermangelten nicht, hierin den Schauſpieler zu controlliren. Als Stephanie in Danzig auftritt, ſo rühmt man an ihm, daß ob er auch „einen Hauptſtrich ſeines Geſtus beibehält, nämlich die Wellen- oder die Schlangenlinie, ſo weiß er ihn doch ſo unzählige Mal abzuändern, daß jeder Geſtus neu zu ſeyn ſcheint **)." In einem dramaturgiſchen „Schreiben" an Löwe über die Leipziger Bühne vom J. 1770 wird geſagt: „Der Schauſpieler muß wie der Maler, meiſtens nur den obern Theil des Geſichts zum Ausdruck brauchen, aus den Augen müſſen Gram, Freude, Ernſt, Gleichgültigkeit u. ſ. w. hervorleuchten und auf der Stirne ihren Sitz haben. Der Mund kann zuweilen dazu dienen, eines oder das andre zu verſtärken, aber man muß ihn nur mit Vorſicht brauchen, ſonſt wird gar zu leicht eine Verzerrung daraus." Hiezu wird die Bemerkung gemacht, daß allerdings „der untere Theil des Geſichts ſchlechterdings todt" beim tragiſchen Schauſpieler ſeyn müſſe, aber beim komiſchen in lebhaftem Spiel erhalten werden könne ***).

Schon die Scheu, nicht der Wohlanſtändigkeit zu gefährden, rief namentlich bei den Damen auf der Bühne eine gezierte Einförmigkeit hervor. In der Schönemannſchen Geſellſchaft, da ſie meiſt in kleinen Häuſern ſpielte, war ein Dämpfen der Stimme zum Geſetz geworden, an das ſich auch Madam Ackermann, die hier ihre erſte Schule durchgemacht, noch für gebunden hielt. Die edle Weiblichkeit ſollte ſich auch in der zitternden Stimme ausſprechen. Die Zittertöne nehmen ſich um ſo unnatürlicher aus, wenn ſie aus dem Munde einer Künſtlerin von imponirender Geſtalt, wie der berühmten Henſel, vernommen wurden. Wenn die Schauſpielerinnen in ernſten tragiſchen Rollen erſchienen, ſo hatten ſie beſtändig ein weißes Tuch in der Hand †).

Wie ſich gewiſſe Gebahungen auf der Bühne — denn das Manierirte iſt leichter nachzuahmen als das Stylmäßige — leicht

*) Brandes I. S. 169.
**) Kritiſche Nachricht S. 34.
***) Schmid Parterre. S. 147.
†) Schröder Bd. II. II. S. 230.

fortpflanzen, zeigt ſich noch jetzt, obwohl bei den ſich drängenden Gäſten von allen Seiten her immer Neues geſehn wird. Wenn Ackermann und Ekhof ſich auch von der hergebrachten Geziertheit losſagten, ſo verfah es doch der letztere oft durch ein pedantiſches Feſthalten an beſtimmten Formen. Viel war ſonſt von Theaterſpielen die Rede, wie man geſchickt eingelernte Effektäußerungen nannte, die bald erſchüttern bald entzücken ſollten. Ein kalter Schauer überlief die Zuſchauer, wenn Ekhof-Odoardo im Geſpräch mit Marinelli eine einzelne Feder convulſiviſch aus der Hutbeſatzung riß. Viele Schauſpieler thaten es ihm nach und um es ihm zuvorzuthun, begnügen ſie ſich jetzt nicht mehr mit einer Feder. Devrient ſagt, daß ſie jetzt den Hut wie eine Henne rupfen *). Bisweilen fielen die Theaterſpiele ſehr geſchmacklos aus. Stephanie d. ä., als er in „Emilia Galotti" 1772 den Prinzen ſpielte, zog ſich den Dolch, mit dem Emilie erſtochen iſt, durch den aufgeſperrten Mund **). Ein Schauſpieler, der im „Eſſex" als Salisbury den Tod des unglücklichen Grafen zu erzählen hatte, ſchlug bei dem Wort: „Weg flog der Kopf!" ſeinen Hut herab.

Im Coſtüm wird eine Vermittlung zwiſchen dem der Gegenwart und dem des Trauerſpiels nothwendig ſeyn, weil ſonſt durch das Fremdartige zu leicht das Kleidſame verloren geht. Es darf nicht das antiquariſch Richtige geſucht, nur das auffallend Unrichtige vermieden werden. In dem verfloſſenen Jahrhundert, in dem ſich die Fürſten in römiſcher Imperatorenrüſtung mit der Allongen-Perücke in tänzeriſcher Gedrehtheit darſtellen ließen, nahm es auf der Bühne nicht Wunder, daß Kohlhardt als Cato und Ekhof als Canut in franzöſiſchen Staatskleidern erſchienen. „Werden Zuſchauer unſrer Tage glauben können, ſagt Schröder, daß der Künſtler (als Canut 1764) mit Stern und Band, einer Knotenperücke, einem goldbeſetzten Federhut, einen Krückenſtock über die rechte Hand gehängt, durch die bloße Kraft der Rede die Huldigungen gebot, die er empfing?" ***). Bei einer Darſtellung „Richards III." erſchienen Richard und ſeine Helden, die vom

*) Iffland's Almanach 1807. S. 37. Devrient II. S. 274.
**) Briefwechſel zwiſchen Leſſing und ſeiner Frau Bd. I. S. 467.
***) Meyer Schröder. Bd. I. S. 129.

Reiten ſprechen, in weiß ſeidenen Strümpfen, prächtigen und ſeidenen Kleidern, zwei ſogar mit dem Hut unter dem Arm. Ebenſo die Frauen, die eben von der Reiſe kommen, in großen Fiſchbeinröcken, goldnen Kleidern und hochaufgethürmtem Kopfputz" *). In der Zeit der Haupt- und Staatsactionen nannte man die Tracht, in der die Helden groß thaten, „romaniſche Kleider", gleichviel in welchem Zeitalter das Stück ſpielte. Bei ihnen ſollte nicht mehr als der Begriff außerordentlicher Pracht vor Augen geſtellt werden und ſo dachte man auch noch zu Ekhofs Zeit. Von der ſchwarzen Sammethoſe und der Perücke trennten ſich die Herren eben ſo ſchwer als die Damen von der Friſur und dem Bügelrock. Eine koſtbare Erſcheinung muß in einem Ballet in Wien Campaspe geweſen ſeyn, die ſich von Apelles als Minerva malen läßt mit dem Bügelrock, einem Buſch von krauſen Federn auf dem toupirten Haar, mit Schild und Speer **). Die Clairon ſuspendirte zu Voltaire's Zeit den Bügelrock. Hier war Charlotte Brandes die erſte, die, wie ſie glaubte, als Ariadne in echt griechiſcher Kleidung ſich zeigte. Die Abbildungen aber lehren uns, wie ſehr noch die Mode in der Wahl des Coſtüms für ſie beſtimmend war. Altfränkiſches behielt man gern bei, wenn es bei Lampenlicht gut ausſah, ſo die rothen Abſätze der Schuhe, nachdem ſie längſt aus dem Gebrauch gekommen waren ***) Daß die Schauſpieler, auch wenn ſie nicht auf den Bretern ſtanden, durch einen gewählten Anzug ſich auszuzeichnen ſuchten, bedarf — da hier die Eitelkeit als eine Tugend anzuſehn iſt — kaum der Erinnerung. Vornämlich zeigte ſich dies, wenn die flüchtige Künſtlerſchaar einen Ort verließ, den ſie mit Entzücken erfüllt hatte. Auf den Koffern und Kiſten der Frachtwagen thronten die Damen geſchminkt und friſirt in höchſter Pracht in taftnen Enveloppen mit Modehauben und Federhüten und ſpielten mit den Schooßhündchen, wenn ſie nicht die tauſend Grüße und Huldigungen gerührt zu erwidern hatten, die von allen Seiten her gezollt wurden. Aber ſobald ſie dem Blick der Gönner und neugierigen Beſchauer ſich entrückt ſahen, wurde Halt gemacht und die Nacht-

*) Schmid Parterre S. 299.
**) Abbildungen im Almanach des Theaters in Wien 1774.
***) Theater-Kalender 1779. S. 224.

hauben und Kattunmäntel als Reiſecoſtüm hervorgeholt, bis wieder kurz vor dem Einzuge in eine Stadt eine überraſchende Metamorphoſe erfolgte *). Oft, beſonders wenn es auf Eile ankam, ſparten die Directoren wie Ackermann und Schuch nicht und ließen die Geſellſchaft durch Extrapoſtwagen befördern, oft aber wurden die Fahrten auf die wohlfeilſte Weiſe beſorgt. Auf einer Reiſe kurz vor Danzig ſtießen die Damen bei der Entdekkung, wer ihr Kutſcher wäre, einen Schrei des Entſetzens aus und fühlten den Fluch, der auf ihrem Wirken als einem unehrlichen Gewerbe ruhte, mehr als je. Schuch nämlich, da bei dem Kriegstreiben es an Fuhrwerken fehlte, hatte ſie durch den Scharfrichter einige Meilen fahren laſſen **). Auf den Zügen nach Danzig und Königsberg richteten ſich die Geſellſchaften ſo ein, daß ſie dort im Anfange Auguſts eintrafen, weil der beſuchte Domnikmarkt für das theatraliſche Geſchäft ſo ergiebig war, als etwa der Kieler Umſchlag, daß ſie in der Univerſitätsſtadt vom Herbſt ab noch den Januar ſpielten, um hier den Tag der preußiſchen Königskrone und den königlichen Geburtstag, von der Akademie und der deutſchen Geſellſchaft durch eine Feier verherrlicht, feſtlich zu begehn. Bisweilen nahmen ſie ihren Zug auch nach Städten, die ſie nach dem Privilegium nicht zu beſuchen hatten, nämlich auf Einladung anderer Principale, ſo ſpielte Ackermann auf dem Theater von Lepper in Warſchau, Schuch auf dem von Nicolini in Braunſchweig.

Wenn viel Unbequemlichkeiten bei der umherſchweifenden Lebensweiſe ſich auch nur durch Humor und gute Laune überwinden ließ, ſo war die Behandlung, die in den beſſern Truppen die Untergebenen von Seiten der Directoren erfuhren, durchaus anſtändig. Mit Strenge wachten dieſe über den moraliſchen Lebenswandel. Schuch verſtieß mitleidslos eine Verwandte, die aus den Armen des Verführers reuig zu ihm zurückkehrte, Ackermann entließ die Wolfram, geborne Ohl, wegen einer fürſtlichen Liebſchaft. Einen mütterlichen Schutz fanden die elternloſen unvermählten Schauſpielerinnen bei der Directrice. Sie wohnten mit

*) Brandes I. S. 240.
**) Ebendaſelbſt S. 278.

ihr zusammen und waren stets unter ihren Augen, an die sie Liebe und Dankbarkeit fesselte. Döbbelins zweite Gattin wurde so von Madam Ackermann erzogen. Unter den Schauspielern waren Literaten, die sie wissenschaftlich unterrichteten und oft auch für die Entwicklung ihres künstlerischen Talents sorgten. So wurde die Henfel von Stänzel und Stephanie, die Löwe von Krüger, die Ekhof von ihrem Gatten zu ausgezeichneten Darstellerinnen heraufgebildet. Häufig kam es vor, daß Schauspielerinnen die Bühne verließen, um mit Männern in ansehnlichen Staatsämtern einen Ehebund zu schließen. Die Schauspieler-Kinder mußten frühe ihr Brot erwerben. Der Balletmeister Nicolini war der erste, der eine Schaar Kinder zur Darstellung von Stücken abrichtete, in denen sie durch Miniaturmalerei der Liebe, der Verzweiflung u. s. w. die Zuschauer ergötzten. Schröder rühmt ihre Leistungen und es folgten die Directoren dem gegebenen Beispiel in diesen widerlichen, eine Zeitlang beliebten Vorstellungen *).

Wenn man von den Komödienzetteln, als gedruckten Urkunden, auf den Stand der Kunstanstalt schließen will, so wird man noch nach Lessings Zeit keine vortheilhafte Meinung gewinnen. Mögen sie sich auch noch heute nicht als stylistische Muster empfehlen, so scheinen die ältesten in ihrer Monstrosität nur für die ungebildete Menge berechnet gewesen zu seyn; man wollte ihr in frappanter Weise kundthun, es stecke der alte Kernwitz noch in den neuen Schalen, und man wollte so durch Vorspiegelung des Außerordentlichen sie ins Haus locken. Dieses war meist besser als das Aushängeschild. Nachdem Schönemann wahrscheinlich den ersten Versuch gemacht hatte, 1740 durch Nennung der Schauspieler die Anziehungskraft der Ankündigung zu vermehren **), stand man wieder davon ab und der Gebrauch wird erst seit 1777 allgemeiner und seit 1780 herrschend. Da man Zettel, nur mit „Heute" bezeichnet, mehrmals zu gebrauchen pflegte, so konnte

*) Schink schrieb 1780 Stücke für eine solche Truppe, die aus lauter Kindern bestand, für „das Müllersche Kinder-Institut." Plümicke S. 342.

**) Lisch a. a. O. Seite 105. Der Comödienzettel aus Schwerin vom 14. Sept. 1740 enthält die Namen: Hr. Ackermann, Mad. Schröder, Hr. Ekhof und Hr. Heytrich (Heyderich), der gleichfalls den ersten Schauspielern beizuzählen ist.

man ſich nicht gut darauf einlaſſen, Dinge, die leicht eine Veränderung erlitten, umſtändlich anzugeben.

Indeß pflegte die Beſetzung des Stückes nicht leicht zu wechſeln und die Schauſpieler beanſpruchten es als ein Recht, daß, wenn ſie einmal eine Rolle gegeben, ſie niemand ſonſt geben durfte, bevor ſie ſie nicht freiwillig abgetreten. Das Alterniren machte viel böſes Blut. Ackermann drang durch, was Schuchen nicht gelang. In Wien mußte es ein kaiſerlicher Ausſpruch beſtimmen. Neben der Gage erhielten in einzelnen Beiſpielen die Schauſpieler ſchon Spielhonorare. Als erſter der Hanswurſt für Schläge und Mißhandlungen, die er auf der Szene ſich mußte gefallen laſſen. In Wien ward ein Preis-Courant aufgeſetzt, wie viel er für jede Ohrfeige, jeden Fußtritt berechnete. Aber auch die Ohrfeige im Eſſer wurde dem Helden bezahlt *). Der Director Koch bewilligte, um die komiſche Operette in Gang zu bringen, den Sängern eine Belohnung für jeden Abend. Die Begünſtigung von Benefiz-Vorſtellungen wurde ſchon ſeit 1757 dem einen oder andren Mitgliede zugeſtanden **). Das Publikum beſchenkte die Schauſpieler großmüthig als liebgewordene Gäſte. Ackermann erhielt anſehnliche Hochzeitsgeſchenke.

Das Kapitel von Theaterverfolgung kann aber auch noch von Mitte des 18. Jahrhunderts ab nicht als ein Vacat übergangen werden. Eine engherzige Cenſur macht ſich ſchon hie und da bemerklich. Bald ſollen es politiſche, bald religiöſe Gründe ſeyn, die ein Verbot nothwendig machen. Am 13. Oct. 1735 läuft bei dem Magiſtrat in Roſtock eine Beſchwerde ein, als dort eben Schauſpiel-Vorſtellungen ſtattfinden, vielleicht von Seiten des ruſſiſchen Conſuls: „wie über die Comödie von Danzig, wovon auch auch ſchon das Projekt nichts tauge, viel übles Geſprächs entſtehe, ſie ſey Staniſlauiſch und verſtoße wider den Kaiſer von Rußland" ***). In Danzig werden gegen die Aufführung von Brawes „Freigeiſt" Schwierigkeiten erhoben. An Sonn- und Feiertagen muß das Theater geſchloſſen bleiben, wenn auch die Ferien in der Adventszeit verkürzt werden. Löwe bedauert, daß Gel-

*) Devrient II. S. 207. Blümner S. 100.
**) (Schmid) Chronologie S. 192.
***) Liſch a. a. O. Seite 104.

lert der Religionsspötterei verdächtigt sich einschüchtern ließ und für das Theater zu schreiben bald nachließ. In Danzig nahm man Anstand, in ein 1764 erscheinendes Gesangbuch Lieder von Gellert aufzunehmen, weil er ein „Komödiendichter" wäre *). Um so mehr, als man eine Stelle in einem Lustspiel, (vom verschobenen Halstuch eines Mädchens) übel vermerkte. Dem Schauspieler Uhlich ward in Frankfurt a. M. das Abendmahl verweigert und 28 Jahre später dem Schauspieler Wersich, der als Mitglied der Schuchischen Gesellschaft, fern von ihr, in Danzig starb. Als dieser das Nachtmahl von einem Geistlichen verlangte, so erhielt er den Bescheid: „Wem er so lange gedient hat, dem mag er ferner dienen!" und er schloß die Augen, ehe zu einem anderen Geistlichen geschickt werden konnte **).

Was nun die Satanskapellen anbelangt, wie im Anfange des 18. Jahrhunderts Frischmuth - Fuhrmann die Schauspielhäuser nannte, so waren diese, wenn sie nicht für den Pomp von Opern-Vorstellungen berechnet waren, gar schmucklos und wollten auch sonst in keinen Vergleich mit dem Opernhause in Berlin treten. Die Beschränktheit und die damit in allem Uebrigen verbundene Begränzung war es aber, die die Theaterlust concentrirte und auf dem Spiel des Schauspielers ruhen ließ, nicht zerstreut von dem des Maschinisten. Das Imposante, dessen Eindruck sich mit jeder Wiederholung schwächt, klingt meistens nicht in der Seele nach. „Jedes feinere Stück, sagt Schröders Biograph, hat mich auf dem kleinen Theater des Haymarkets von den nämlichen Schauspielern mehr befriedigt als auf den größren von Drurylane und Coventgarden." Derselbe ist geneigt, bei Schröder auf die Entwicklung seiner Kunstgröße einen Einfluß dem Schauspielhause in Königsberg zuzuschreiben, das in akustischer Hinsicht nichts zu wünschen ünrig ließ. Schröder erinnerte sich nie eine Bühne betreten zu haben, wo es dem Schauspieler so leicht geworden wäre, verständlich zu bleiben" ***).

Das 1797 abgebrannte Theater, nur etwas über 100 F.

*) Löschin Geschichte Danzig. Bd. II. S. 287.

**) (Mohr) Königsbergsches Theaterjournal für 1782. S. 16. „Mittheilung aus der Theaterzeitung von Danzig."

***) Meyer Schröder Bd. I. S. 30.

lang, war von sehr einfacher Anlage ohne Giebel, mit abgewalmten Dach. Die Zierde von außen waren ionische Pilaster *), die in meist gleichen Abständen je zwei Fenster über einander (an der Längenseite waren es meist blinde) von einander trennten. Nur die Ost- und Nordseite des Gebäudes lagen frei an der Straße und an jener zeigten sich neben dem Haupteingang zwei Nischen. Ueber das Innere berichtete v. Baczko **): „Das Parterre ***) enthält sechs Reihen Sitze und faßt höchstens 300 Personen. Der unterste Rang enthält 15 Logen †), zwischen den Logen des obersten Ranges befindet sich der Guldenplatz; gleich hinter demselben der Achtzehnerplatz und dann noch höher der Zweisechserplatz." Zu den tadelnden Bemerkungen, daß das Gebäude von außen nur dürftig verziert, oftmals für die Menge der Zuschauer zu klein sey, fügt er noch hinzu: „auch ist das Proscenium nicht mit einem Bogen, sondern mit einem wolkenförmigen Schnörkel geschlossen." Daraus erwuchs, wenn auch für das Auge, doch für das Ohr kein Nachtheil, wie der glaubwürdige Bericht Schröders lehrt.

Das Schauspielhaus, das Ackermann 1765 in Hamburg auf dem Platz des alten Opernhauses in 5 Monaten erbauen ließ, war größer, mit dem Anbau 131 F. lang, aber auch von bescheidenem Ansehn. Im Innern fand man ein schräg laufendes Parterre mit Bänken und ein ovales Amphitheater mit geräumigen Logen. Dafür daß das Haus 20,000 Thlr. kostete, war die Bühne übel genug gerathen, die in der Anlage verpfuscht mehrfacher Abänderungen bedurfte ††). Von dem Theater („zur kalten

*) Die Kapitelle waren von Sandstein, von denen ein Paar noch unter den Grundsteinen gefunden wurden bei Aufräumung des Platzes zum Erbau der altstädtschen Kirche im Jahr 1836. Eine Zeichnung des alten Theaters liegt mir vor, die, wahrscheinlich bei einem Reparaturbau, von einem Zimmermann F. Iwentz 30 Aug. 1793 gefertigt ist.

**) Versuch einer Geschichte und Beschreibung der Stadt Königsberg. 1788. S. 191.

***) „Bei einer Redoute, sagt derselbe, wird das Parterre mit zusammengefügten Bretern belegt, welches alsdann gemeinschaftlich mit dem Theater den Redoutensaal bildet."

†) Auf der oben genannten Zeichnung nur 14 Logen.

††) Schmid Chronologie S. 238. Theater-Kalender 1775. S. 104. Meyer Schröder Bd. I. S. 140.

Asche"), das Franz Schuch d. ä. in Breslau baute, nachdem so lang im Ballhause gespielt war, weiß man nur so viel, daß 1782 für die Wäserſche Truppe ein neues errichtet wurde. Dasjenige, welches Franz Schuch d. j. in Berlin in der Behrenstraße erbaute, war klein, unbequem und unschicklich *).

Die Logen scheinen ursprünglich für die vornehmen Zuschauerinnen angelegt gewesen zu seyn. Das Parterre war der erste Platz für die Herren. In den alten Theatern in Paris und noch im Opernhause Friedrichs II befand sich mitten im Parterre ein bestimmter Raum für den König und seine Umgebung. Das Parterre repräsentirte noch lange die stimmgebende Macht und die Schauspieler rangen vornämlich nach der Gunst der Männer, die hier sich versammelten, um über den Werth und Unwerth der Darstellungen zu entscheiden. Schon in der Mitte des Jahrhunderts finden wir aber, daß Herren den Damen in den Logen Gesellschaft leisten.

Die Bühne hatte behufs mancher Harlekinaden eine besondere Einrichtung. Auf Nicolini's Pantominen-Theater erhielten sich im Vorgrunde die beiden Häuser, von wo aus die Komiker ungesehn die Handlung belauschten, um im entscheidenden Moment durch die offenen Thüren hervorzutreten. Eine Abbildung des Theaters von Bourgogne vom J. 1630 zeigt uns schon dieselbe **).

Seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts ist der große Vorhang allgemein. Um die Schwierigkeit des Aufziehns zu vermindern, beschränkte man sich auf eine Breite der Bühne von 30—35 F.

Auf die Tiefe der Bühne gab man um soviel mehr und meinte dadurch in malerischer Beziehung zu gewinnen. Man bedachte nicht, wie durch das Coulissen-Spalier und das Soffitengehänge das Auge beleidigt wird und nur durch Breite und Nähe der Hinterwand dem Decorationsmaler das Mittel gegeben wird, sich als Künstler zu zeigen.

Unter Decorationen verstand man ehedem Alles was durch

*) Plümicke S. 252.

**) Mitgetheilt im Allgemeinen Theater-Lexicon. Bd. II. Taf. 6. Meyer Schröder Bd. I. S. 268. Wenn die Thüren nicht nothwendig waren, wurden sie mit Bildern geschlossen. Brandes II. S. 22.

Einrichtung und Anordnung zur charakteriſtiſchen Verzierung der Bühne gereichte. Als das Theatergerüſt nicht mehr als eine architektoniſche Zierde den Augen ſich darſtellen konnte, wurde es drappirt und die bemalten Vorhänge hatten mehr den Zweck zu verdecken, als die Szene zu vergegenwärtigen, in der ſich die Handlung begiebt. Die Malerei ſuchte den Geſchmack der Hautelistapeten mit den barocken Figuren und den Coypelſchen Schäfereien nachzuahmen. Man begnügte ſich eine Szenenveränderung dadurch anzudeuten, daß man eine gelbe mit einer grünen Draperie vertauſchte, wenn die Handlung früher im Zimmer und ſpäter im Grünen ſpielte. Brandes trat noch in Osnabrück auf einem Theater auf, wo bei der Waldlandſchaft auf jeder Culiſſe „ein weidendes Schaf nebſt einer zierlich gemalten Stockroſe und im Proſpect Bäume, unter welchen einige Perſonen luſtwandelten", erblickt wurden *).

Der früher genannte Nicolini, der Scharfſinn und mechaniſches Geſchick beſaß, um die mannichfachen Vorrichtungen zu den Pantomimen auf ſeinem Theater ſelbſt anzugeben und zu ordnen, weckte in Deutſchland als der erſte Sinn für Theatermalerei. Schon der Harlekin Quartal, der außer den Künſtlern ſeines Fachs auch einen Antoine Pesne zum Freunde hatte, war Landſchaftsmaler. Es iſt anzunehmen, daß er bereits auf Beobachtung der Perſpective und Annahme eines Geſichtspunktes im Decorationen-Gemälde gedrungen haben wird. In Provinzialſtädten befand ſich die Theatermalerei noch lange im Zuſtande der naivſten Kindheit. Erſt in unſerem Jahrhundert wurden die Culiſſen der Stuben als Theile einer ſeitwärts laufenden Mauer gemalt, was freilich dem unterſten Theile nach nicht möglich iſt.

Die claſſiſchen Tragödien verlangten keinen Decorationswechſel. Eine um ſo ſchwierigere Aufgabe wurde aber oft dem Maler geſtellt, um Alles das auf der Hinterwand neben einander anzubringen, was die Einheit des Ortes wahrſcheinlich machen ſollte oder Gemächer zu erfinden, die eins und alles bedeuten konnten oder Vorhallen, die zu den verſchiedenartigen Gebäuden führen ſollten. In Voltaire's „Oreſt" ſoll ſichtbar ſeyn, „der Meeresſtrand, ein Holz, ein Tempel, ein Palaſt, ein Grabmal und in

*) Brandes Bd. II. S. 124.

der Ferne Argos.“ In Derſchau's „Pylades und Oreſtes“ wird ein Saal verlangt, „welcher auf der einen Seite an den Dianentempel, auf der anderen an den königlichen Palaſt ſtößt.“

Man nahm in Hauptſtädten Hiſtorienmaler zu Hülfe zur Anordnung von Gruppen und ſceniſchen Aufzügen. Als Brawe's Brutus 1770, Stephanie d. ä. gab die Hauptrolle, in Wien geſpielt wurde, zeichnete ſich die Vorſtellung durch die von einem Maler geſtellten Gruppirungen vortheilhaft aus *). Die Hauptfiguren befanden ſich vorn, die unwichtigeren Perſonen in der Entfernung. Maleriſcher ſtand zu Shakſpears Zeit der Held des Stückes weiter zurück und im Proſzenium die gemeinen Krieger vorn zu beiden Seiten; die nicht für die Tiefe berechnete Aufſtellung — denn ſtörende Verſchiebungen ſind hier für die Mehrzahl der Zuſchauer unausbleiblich — zeigte ſich in einer flachen Curve.

Eigenthümlich ſind die Theater unter freiem Himmel in Gärten, deren Sitze Raſenbänke, deren Couliſſen und Hinterwände Hecken ſind. Auf dieſen Sommerbühnen wurden oft von vornehmen Kreiſen Komödien und Tragödien aufgeführt. Stücke der Gottſched ſollten auf dem Landſitz einer vornehmen Dame 1759 auf einem zu dergleichen Ergötzlichkeiten oft benütztem Theater mit natürlich grünen Couliſſen gegeben werden. Göthe's Fiſcherin wurde in Tieffurth auf einem ſolchen Theater geſpielt. Da es Kochen 1750 in Leipzig an einem Theater fehlte, ſo benutzte er ein ſolches und ſetzte auf den Komödienzettel „Im E. Richterſchen Garten auf dem lebendigen Theater“ **). Döbbelin bediente ſich in Berlin gleichfalls eines und hub ſeinen Prolog mit dem Gruß an: „Willkommen im Grünen!“ Auch in Preußen waren Theater der Art in Gärten angelegt und auf dem Gute Stenken bei Tapiau iſt eines noch vorhanden.

---

*) Schmid Parterre S. 223.
**) Blümner S. 81.

Beilage zur dritten Abtheilung.

Fünf Komödienzettel zwischen 1742 und 1777.

I.

L'ERRORE INNOCENTE DELLA FEDELTA *).

Der unschuldige durch aufrichtige Treue begangene Fehler, Oder: Die durch den Neid der Morgenröthe vor der Zeit getrennte Liebe des Cephalus und der Procris**). Sonsten: Das heroische Schäfer-Paar. Mit Arlequin einem lustigen Jägerburschen, wunderlichen Schäferknecht, lächerlichen Liebesavanturieur und seltsamen Leichen-Ceremonienmeister bey dem Tode der unvergleichlichen Procris***), wird heute als ein aus dem Ovidio entlehntes Schäferstück durch die von Ihro Königl. Majestät in Preußen privilegirte Hof-Comödianten aufgeführt werden. Es haben sich jederzeit sinnreiche Gemüther gefunden, welche die Schwachheiten und Fehler im Lieben nicht allein entdecket, sondern auch ihre niederträchtig und unanständige Art in solchen Farben abgeschildert, daß diese Ausschweifungen billig verabscheuet werden sollten. Dieses war des vortrefflichen Italienischen Poeten Taßi vornehmster Zweck, als er sein Arcadien beschrieben, darinnen er fast jeden Hineinsehenden seine bey sich hegende Fehler ohne Schminke und Heucheln zeigte. Eben dieses war auch sonder Zweifel das Absehen des weltbekannten Ovidii,

*) Der Zettel war abgedruckt in der Hartungschen Zeitung 1828. Beilage zu Nr. 66. Auf einer Abschrift MDCCII. Wenn ungewöhnlicher Weise eine Jahrzahl auf dem leider verlornen Original stand, so war sie MDCCXLII. Da wir wissen, daß Hilferding im Jahr 1742 den Preis des ersten Platzes auf 1 Fl. 7½ Gr., des zweiten auf 22½ Gr. setzte (im Jahr 1743 auf 1 Fl. und auf 15 Gr.) so haben wir in Uebereinstimmung mit anderen Nachrichten von der Hilferdingschen Direction das Jahr 1742 anzunehmen.

**) Plümicke S. 169. führt Cephalus und Procris (das Sujet sonst als Oper behandelt) als eines der von Eckenberg und Hilferding gegebenen Stücke auf.

***) Dieselben Harlekinspäße wurden wohl in verschiedenen Hauptaktionen eingeflochten. So wurde die von Samson und Delila 1734 in Hamburg gegeben „mit Arlequin einem lustigen Jäger, Hochzeit-Bitter" u. s. w.

dessen Arbeit Anlaß gegeben dieses Schauspiel aufzuführen und zwar in einem wohlausgearbeiteten **PASTORELLE.** Den Innhalt dieses Gedichts zu melden wird vor überflüßig gehalten, indem in dem edlen Königsberg die Gelehrsamkeit ihren Wohnsitz aufgeschlagen, folglich die Erfindungen derer Poeten nicht unbekannt sind. Die mit vielen Unkosten angeschafften Auszierungen werden zeigen, wie viel man sich angelegen seyn läßt ein hohes und geneigtes Auditorium zu vergnügen; und ist gar nicht zu zweifeln, daß das Gehör wegen der wohlgesetzten Reden, wohleingerichteten Poesie und angenehmen Lustbarkeiten, nicht weniger das Auge wegen der vielfältigen Machinen und vorkommenden Veränderungen der Schaubühne, die gehörige angenehme Wirkung eines sinnreichen Zeitvertreibes finden wird. Unterredende Personen: Cephalus, ein edler Jäger, versprochener Bräutigam der Procris, eine edle Jägerinn, Tochter des Damötas, eines vornehmen Schäfers. Cliton, ein reicher Schäfer, verliebt in Procris, nachmaliger Liebhaber der Orithia, eine vornehme Schäferinn, versprochene Braut des Cliton, verliebt in Cephalum. Aurora, Göttin der Morgenröthe, verliebt in Boreas, Gott der Winde, verliebt in Orithia. Phöbus Gott der Sonnen, verliebt in Aurora. Clarisse, der Procris lustiges Jägermädchen, verliebt in Cliton, nachmalige Braut des Arlequin, des Cliton lustiger Jägerbursch. Morpheus, Gott des Schlafs. Jäger und Schäfer. Vorkommende Ausziehrungen und Veränderungen der Schaubühne: 1. Eine angenehme Gegend, in welcher der Diana Opferhaus zu sehen. Vor demselben stehet ein von Felsen erbauter Opferaltar. 2. Indem die Jäger und Jägerinnen, Schäfer und Schäferinnen unter einer angenehmen Musik opfern, zertheilet sich das Opferhaus und stellet den Monden vor. 3. Eine bergichte Gegend, in deren Mitte eine Steinhöhle, in welcher Cephalus der Ruhe geniesset, nachgehens verwandelt sich selbe auf Befehl der Aurora in 4. Einen angenehmen Garten, in dessen Mitte ein erhabenes Gerüste, welches mit denen 12 Stunden des Tages und der fliegenden Zeit gezieret, um dem schlafenden Cephalo die ihn bestimmten Glückseligkeiten zu zeigen. 5. Ein angenehmes Thal, wo die Jagd durch Erlegung eines Hirschen geendigt wird. 6. Eine lustige Gegend, in welcher die Schäfer ihre Schaafe weiden. 7. Eine Grotte, in welcher durch Aurora der schlafenden Procris viele Erscheinungen von der ver-

meynten Untreu des Cephali vorkommen. 8. Eine mit vielen Bäumen umgebene Gegend, in welcher Cephalus aus Verſehen die Procris ermordet. 9. Die Grabſtätte der Procris, mit Urnen und Statuen verziehret, bei welcher Arlequin der Procris mit ſeinen Leichenbegleitern die letzte Ehrenrede hält. 10. Ein aus den Wolken kommender Schein, welcher ſich zertheilet und den Namen der Procris zeiget. NB. Mad. Mignon betritt heute zum erſten Mal die Schaubühne, und wird ſich in der Perſon der Aurora zeigen. Von Mons. Mignon und Mad. Mignonin wird ein Schäfertanz aufgeführet werden, durch welchen ſie ſich beſtmöglichſt zu inſinuiren ſuchen werden *). Die Nach-Comödie iſt aus dem Franzöſiſchen Moliere entlehnet, und betittelt ſich: Le Mari Confundu. Georg Dandein, oder der verwirrete Ehemann. Der Schauplatz iſt im Altſtädtſchen Junkergarten **). Eine Loge von No. 1. 5. 6. 7. 8. 12. in welcher 6 bis 7 Perſonen Raum haben gilt 3 Thlr. Von No. 2. 3. 4. 9. 10. 11. worinnen 4 bis 5 Perſonen gemächlich Raum haben, 2 Rthlr. Der Premier-Platz 5 Achthalber. Der Second-Platz 3 Achthalber, und der letzte 1 Achthalber. Die Billets ſind bey dem Entrepreneur der Comoedie im Palmbaum ***), in der vordern Vorſtadt, zu bekommen. Der Anfang iſt praecise um 4 Uhr. NB. Heute und morgen iſt das letzte Schauſpiel in dieſem Jahr.

II.

Mit allergnädigſter Bewilligung werden heute die von Ihro Königl. Majeſtät in Preuſſen privil. Hof-Comödianten ein ſchönes und durch und durch luſtiges Scherzſpiel aufführen, welches den Namen führet:

*) Die Tänzer ſind wahrſcheinlich der Balleimeiſter Mion und ſeine Frau (ſie heirathete nachmals Brunian), welche in Straßburg auf dem Ackermannſchen Theater 1757 tanzten.

**) Nach der Ueberſetzung im dritten Bande der „Schaubühne engliſcher und franzöſiſcher Comödianten. Frankfurt 1670" oder nach der Veithenſchen Ueberſetzung.

***) An den Krüger im Palmbaum verpfändete Hilferding die Privilegiums-Urkunde.

†) Als „Hundertjähriger und närriſcher Komödienzeitel" war derſelbe abgedruckt in: „Erſtes Extra-Narren-Blatt zum Königsberger Freimüthigen."

Pantalon Alchymista, Oder: Der Tochter Witz hat oft die Wacht, des klügsten Vaters ausgelacht.

Mit Hanswurst einem lächerlichen Lehrjungen, poßirlichen Kupler, sinnreichen lebendigen Gemählde und andern Schaden listig erfundenen Eulenspiegel.

Nachricht. Dieses Lustspiel ist eine Erfindung unsers Arlequins welcher in diesem Stück die Rolle eines Italienischen Pantalons bestmöglichster massen wird zu spielen wissen: Er ersuchet also die sämmtlichen Liebhaber des Schauplatzes sich bei zeiten einzustellen, dieweil heute ohndem zum letzten mahl in diesem Jahr die Schaubühne eröfnet wird.

Es rücket nach und nach die werthe Zeit heran,
Da man Geschenke giebt und Wünsche sagen kann.
Drum wünschet Arlequin als Pantalon, heut allen,
Das zum Neujahrs-Geschenk, was ihnen mag gefallen.
Den frommen Männern wünscht er auch ein frommes Weib,
Den bösen Weibern Furcht, den Jungfern Zeitvertreib,
Den Alten Ruh und Fried, den Jungen Lieb und Leben,
Und den Zufriednen wird der Himmel alles geben.
Die Gönner stellen sich nur häufig bey uns ein,
Der ganze Arlequin soll ihr Geschenke seyn.

Unterredende Personen. Pantalon ein Alchymist und Vater der Lucinda. Anselmo ein alter Kaufmann, Vater der Angiola. Leander ihr Bruder. Octavio ein begüterter Edelmann. Capitain Bombenspeyer ein närrischer Liebhaber. Scapin Bedienter des Octavio. Hanswurst Diener des Pantalon. Lisette Stubenmädchen der Lucinda.

Nach geendigtem Schauspiel werden einige sehenswürdige Stücke im Balanciren zum Vorschein kommen.

Den völligen Beschluß macht ein niedliches Schäferspiel in gebundener Rede, genannt: Das Band *).

NB. Der Schauplatz ist im Altstädtischen Gemein-Garten. Der Anfang wird um 5 Uhr seyn. Auf den Logen giebt die Person 5 Achthalber. Wer aber ein Loge aparte haben will,

*) Das Band, ein Schäferspiel in einem Aufzuge, von M. Gellert. Leipz. 1744. Dasselbe ist in seine „Lustspiele Leipz. 1748" nicht aufgenommen.

zahlet einen Ducaten. Der erſte Platz ein Gulden Preuß., der zweite einen halben Gulden und der letzte einen Achtehalber.

Die Bediente werden ohne Bezahlung nicht eingelaſſen. Wer ſich beim Eingange nicht aufhalten will, kann in der Tragheimiſchen Fleiſchbäncken-Gaſſe in des Mahlers Herrn Rhoden Hauſe bis Nachmittags um 3 Uhr die Billets abholen laßen. Es wird hiemit bekannt gemacht, daß alle Tage andere Billets ausgegeben werden, worzu gehorſamſt einladet, Anna Chriſtina Ohlin.

Heute zum letzten mahl im Jahr 1747.

III.

Mit Erlaubniß einer hohen Obrigkeit wird heute Mondtag den 28. Octobr. 1771 die, von Sr. Königl. Majeſtät in Preußen allergnädigſt general-privilegirte Schuchiſche Geſellſchaft unter der Mit-Direction des Herrn v. Kurtz aufführen: Ein ganz neues hier noch niemals geſehenes Luſt-Spiel in 3 Akten, Welches durch künſtliche Vermiſchungen von lebhaften Verſen und muntrer Proſa, wohlgeſetzten Geſängen und Tänzen, ein beliebtes comiſches Ganzes vorſtellet betittelt!

Die Inſel der geſunden Vernunft oder die doppelte Untreue,

verfertiget von dem, durch ſeine Serva Padrona allhier wohl belobten Wiener Acteur. Der Preißwürdigen Stadt Danzig dedicirt.

Heute erſcheinen auf der hieſigen Schaubühne zwo Menſchenbilder, die von denen Perſonen, worunter ſie gerathen, nichts als die Geſtalt und Stimme gemein haben. Man ſieht ſie vor wilde Leute an, befindet aber, daß Sie, wahre Philoſophen der Natur, und ihre Inſel, die Inſel der geſunden Vernunft, zu nennen. Aber wie poſſierlich iſt ihr erſter Auftrit, und Bekanntſchaft mit den Sitten unſrer Welt! Sie haben keine Kenntnis von Reſpect, Complimenten, Ceremonien, und den Zierlichkeiten des menſchlichen Umgangs. Sie ſtaunen alles an, und machen ſich von dem, was Sie ſehen, die abentheuerlichſten und poſſierlichſten Auslegungen. Wenn man Ihnen die Gegenſtände erklärt, ſo erbittern ſie ſich über die Ausſchweifungen der Europäer, richten und ſchelten in beißenden und ſtachlichten Ausdrücken, aber auf eine Art, die auch einen Milzſüchtigen durch Lachen erſchüttern möchte. Möchten

doch alle Critici, die denen Menſchen verbiethen, aus vollem Herzen zu lachen, heute gegenwärtig ſeyn, um zu ſehen, was ein lächerlicher gemeiner Ausdruck würckt, wenn er von der wahren Pantomime der Augen, der Gebehrden und Stellungen begleitet wird, ſie würden hören, daß ein bäueriſcher Scherz, wenn er der Natur gemäß vorgebracht wird, auch den allerwitzigſten Mann ins Gelächter ausbrechen läſt, eben deswegen weil der Scherz natürlich iſt. Da unſer Wilde ſich bey einer anſehnlichen Hof-Staat aufhält, ſo bekömt er auch Kenntnis von der großen Welt, geißelt mit ſeiner Zunge jedermann, und nach ſeinem Ausſpruch ſind wir nicht ſo weiſe, wie wir uns einbilden, doch vergiebt man ihm alles, weil er uns unaufhörlich zu lachen macht. Der Verfaſſer macht hiebey bekannt, daß er, die beyden franzöſiſchen Comödien, Arlekin der Wilde, und, die doppelte Unbeſtändigkeit, bey ſeinem Plan genutzet, allein der franzöſiſche Arlequin iſt zu ſinnreich, und redt die Sprache des Hofes, unſer Wilde aber iſt wild in Sitten trägt ſein Herz auf der Zunge, und ſpricht dreiſt und unerſchrocken, von den Thorheiten der Städte und Höfe. Mit einem Wort die wehrteſten Zuſchauer werden ſich nicht allein heute in der Inſel der geſunden Vernunft, ſondern auch in einer Inſel von Ergötzlichkeiten und Vergnügungen befinden.

Das Stück ſpielet auf dem Schloße des Gouverneurs von der Colonie, fängt ſich frühe an und endigt gegen Abend. Der Verfaſſer ſtellet die Haupt-Rolle vor, und hoffet, durch Anwendung aller Kenntniſſe, die er vom wahren comiſchen beſitzt, in der Achtung ſeiner hohen und geneigten Gönner eine Stuffe Heute höher zu ſteigen.

Joſeph v. Kurtz.

Das Einlage-Geld iſt wie bey denen Sing-Spielen gebräuchlich. Der Schauplatz iſt bekannt. Die Perſon zahlt in einer Loge 2 Gulden 12 Groſchen, par Terre 1 Guloen 18 Groſchen auf dem zweyten Platz 24 Groſchen, und auf dem letzten Platz 12 Groſchen. Der Anfang iſt mit dem Schlage fünf Uhr NB. Aufs Theater wird Niemand gelaſſen.

IV *).

Mit Bewilligung einer hohen Obrigkeit wird heute auf der hiesigen Schaubühne ein Deutsches Schauspiel vorgestellt werden. Genannt:

Der blinde Ehemann Oder: Die tugendhafte Frau.

Unterredende Personen: Die Fey Oglivia. Der Prinz. Astrobal, der blinde Ehemann. Laura, seine Frau. Crispin, des Prinzen Stallmeister. Florine, seine Frau und Schwester der Laura. Marottin, stummer Kammerdiener des Prinzen.

Ein guter Freund hat dieses Stück aus Leipzig anhero gesandt, weil selbiges daselbst mit dem allergrößten Beyfall ist beehret worden, so daß es bey der ersten Vorstellung achtmal en suite ist wiederhohlet worden. Man findet in selbigem die Ausdrückungen der deutschen Sprache mit denen Characters so natürlich vereinet, als in einem Stücke zu finden, so jemals auf der Bühne ist vorgestellet worden. Eine Fey, die aus Eifersucht so weit der Rache den Zügel läßt, daß sie das Kind ihrer Nebenbuhlerin im Mutterleibe blendet, von dem Verhängniß aber wegen dieser grausamen That mit dem Verlust ihrer Schönheit bestraft worden; in der Laura findet man ein Muster tugendhafter Frauen, welche ihren, obgleich blinden Ehemann auf das zärtlichste liebet, und die bey allen Proben der Verführungen tugendhaft bleibet, und dadurch ihrem Ehemann sein Gesicht wiederbringet. In der Person der Florine siehet man das Gegentheil, nämlich eine leichtsinnige Frau, die ihren auf eine geschickte Art zu betriegen weiß. Soviel hat man nur mit kurzem von diesem Stück sagen wollen, damit der Zusammenhang und die Entwickelung einem gnädigen und hochgeneigtem Auditorio desto angenehmer bey der Vorstellung vorkommen mögen. Zu mehrern Vergnügen wird ein musicalisches Divertissement das Stück beschließen. Wir schmeicheln uns dabey, daß wir durch unsern Fleiß und Ausarbeitung

*) Der Zettel ist etwa vom October 1771. Das als ein, wie man glauben machen will, neues Stück angekündigte Schauspiel ist von dem bereits 1750 verstorbenen Johann Christian Krüger, wurde schon 1747 zu Hamburg aufgeführt und ist unter dem einfachen Titel: „Der blinde Ehemann, Lustspiel von drei Handlungen" in der von Löwen zu Leipzig 1763 herausgegebenen Sammlung: „Krügers Poetische und Theatralische Schriften" gedruckt.

dieſem ſchönen Stück auch hier den Beyfall zu erwerben, welchen es in Leipzig erhalten. Die Auszierungen der Schaubühne iſt ganz neu und ſtellet vor, einen Theil von dem Garten des Aſtrobals, nebſt deſſen Garten-Haus.

Den Beſchluß macht ein extra luſtiges Nachſpiel.

Der Schauplatz iſt in dem bekannten Comödienhauſe, wo ehedeſſen die Fechtſchule geſtanden. Die Perſon zahlet in der Loge 2 Tympf, par Terre 1 Gulden, auf den andern Platz 18 Groſchen, auf den dritten Platz 12 Groſchen, und auf den letzten Platz 6 Groſchen. Der Vorhang wird präciſe halb fünf Uhr eröffnet und 8 Uhr geſchloſſen.

V *).

Heute 1777 wird die von Sr. Königl. Maj. in Preußen allergnädigſt general privilegirte Schuchiſche Geſellſchaft aufführen:

Eduard Montroſe,

ein ganz neues hier noch nie geſehenes Original-Trauerſpiel in Proſa und 5 Aufzügen von Herrn Capitain Dierecke.

Perſonen:

Lord Suffolck, ...	Herr Stenzel.
Miß Jenny Suffolck, deſſen Tochter .	Madame Ackermann.
Lord Eduard Montroſe, ...	Herr Werſich.
Lord Carl Surrey, ...	Herr Ackermann.
Lord Daremby, ...	Herr Flögel.
Wilton, Bedienter des Montroſe .	Herr Schultz.
Polly, Bediente der Miß Suffolk, .	Madame Henrici.
Ein Officier, ...	Herr Porſch der ältere;

Wache.

Bediente und andere Perſonen.

*) Der Verfaſſer O. F. Dierickе (sic) ſtand bei dem Infanterie-Regiment v. Stutterheim in Königsberg und ließ das genannte Trauerſpiel 1774 daſelbſt im Druck erſcheinen. Die Spielenden Herr und Madame Ackermann ſind Karl Ackermann und ſeine Frau eine geborne Schuch.

Der Anfang der Handlung ist mit Untergang der Sonne, und währet bis zum Anbruch des Tages.

Den Beschluß macht: Das von unserm Balletmeister Hrn. Voltolini verfertigtes großes pantomimisches Ballet, betittelt: Die Maskerade.

Der Schauplatz ist in der Schidlitz im weissen Pferde. Der Anfang ist ganz zuverläßig mit dem Glockenschlage 3 Uhr.

Die Person zahlet, wie bey Opern gebräuchlich, in den Logen 2 fl. 12 gr. Auf Parterre 1 fl. 18 gr. Auf dem zweyten Platz 24 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

Bey Comödien zahlen die Persohn in den Logen 2 fl. Auf Parterre 1 fl. 12 gr. Auf dem zweyten Platz 18 gr. Und auf dem letzten 12 gr.

NB. Eine aparte Loge kostet 1 Ducat. Wer eine von die 2 Logen hinter einander, von beiden Seiten verlanget, muß Vormittage bestellt werden, neben dem Fischer-Thor bekommt man zugleich den Schlüssel dazu.

Vierte Abtheilung.

Begründung eines deutschen National-Theaters in der letzten Regierungszeit Friedrichs II.

Schauspiel- und Operndichter Jester. Theater-Directrice Caroline Schuch.

Mit dem siebenjährigen Kriege und mit dem Tode Gottscheds und Gellerts verliert Leipzig die bis dahin behauptete hohe Stelle in der Poesie. Der Ruf der Leipziger Bühne von Veltens Zeit herab war für immer dahin. Unter den deutschen Theatern erhebt sich dagegen Berlin zu namhaftem Ansehn und Hamburg bewahrt seit Ackermann's Zeit und noch lange nach Schröder's Tod den Ruhm einer echten Pflanzschule für die dramatische Kunst.

Die Classicität der Bühne, die Gottsched auf einem falschen Wege zu erstreben suchte, erkannte man in der Stiftung eines Nationaltheaters und in stehenden deutschen Schauspielergesellschaften. Immer unabweislicher sprach sich die Sehnsucht danach aus.

Für Hamburg trat ein Zwischenreich seit 1767 ein, zu glänzend, als daß man bei dem Anfang ein nahes Ende hätte befürchten sollen. Ekhof, Borchers und Böck, die Henfel, nachmalige Seyler, die Löwe und die Mecour wirkten zusammen auf dem neu eingerichteten Theater, das von drei Männern Seyler, Tillemann und Bubbers mit Aufopferung eines großen Vermögens in gediegener Pracht hergestellt war. Ackermann gab das Directorat auf und mit der stillen Betrübniß, daß es seinem Streben nicht möglich gewesen, gleichzeitig soviel ausgezeichnete Kräfte zu gewinnen, trat er in die Reihe der angestellten Schauspieler. Schröder, vor seinem Abschiede von der Hamburger Bühne, wohnte mit Erbauung der Probe der Eröffnungs-

vorſtellung bei und war entzückt von der mit Künſtlerſinn ausgeführten Decoration. Das Geſchick eines aus Frankreich verſchriebenen Maſchinenmeiſters verſprach den Forderungen an das Aeußerliche zu genügen und die von Löwe zu haltenden Vorleſungen die geiſtige Entwicklung der Künſtler zu fördern. Den am erſten Abend gehaltenen Prolog und Epilog hielt Leſſing des Druckes werth und er ſelbſt ſchrieb in wöchentlichen Nummern die unübertreffliche Dramaturgie. Wie ganz anders klingt in den erſten die Ankündigung des Unternehmens und in den letzten der Erfolg, der in eine Täuſchung ſich auflöſt! „Der ſüße Traum, ein Nationaltheater hier in Hamburg zu gründen, iſt ſchon wieder verſchwunden.“ Meyer ſagt: die Entſtehung der Leſſingſchen Dramaturgie veranlaßt zu haben „iſt das einzige bleibende und unſterbliche Verdienſt der Unternehmung Seylers und Tillemanns.“ Sie dauerte nur zwei Jahre und nicht ein Jahr hatte ſie das Anſehn einer Muſterbühne. Kein deutſcher Dichter iſt durch ſie geweckt oder zu neuen Erzeugniſſen begeiſtert, das Talent keines mimiſchen Künſtlers iſt durch ſie zum glücklichen Durchbruch gekommen *). Das Repertoir iſt um nichts gewählter als das anderer Directoren. Das Ballet ſollte zur Ehre des guten Geſchmacks abgeſchafft werden, aber ſchon im erſten Jahr ließ man nicht allein Tänzer (und nicht die beſten), ſondern auch Luftſpringer auftreten. Nicht allein Ueberſetzungen, ſondern auch die mittelmäßigen Originalſtücke der Gottſched kamen zur Aufführung und daneben wurde „Patelin“ und „der Herzog Michel“ geſpielt. Eine der bedeutſamſten Erſcheinungen „Minna von Barnhelm“, in welcher Ackermann als Paul Werner glänzte, ward in zehn Wochen nur fünfmal gegeben, während dieſes Luſtſpiel in Berlin das Glück eines Schauſpieldirectors machte.

Ein Nationaltheater ſollte errichtet und der Principalſchaft ein Ende gemacht werden, weil dieſe nur zu lange „eine freie

*) Nicht erfüllte ſich das Wort des Prologs

Hier reift ——, ich weiſſag' es,
Ein zweiter Roscius und ein zweiter Sophokles.

Wenn die Schauſpielkunſt in Hamburg „ihr Athen“ fand, ſo verdankte ſie dies den Bemühungen Ackermanns und ſeiner Nachfolger, die Directoren und Schauſpieler zugleich waren.

Kunſt zu einem Handwerk herabgeſetzt?“ Leſſing überſah es, daß ein Schauſpieler immer das Theater leitet, wenn er auch als Regiſſeur neben dem Director ſteht, denn er entſcheidet über Möglichkeit und Unmöglichkeit. Der Einſeitigkeit wird durch die doppelte Geſchäftsführung nur wenig vorgebaut und durch zwei Rechthaber wird der Künſtler in der Ausführung nur beirrt und gewinnt nicht an Freiheit. Mit ſtehenden Bühnen verhält es ſich oft wie mit ſtehenden Waſſern. Die Erfahrung lehrt, daß Principale entſchloſſener das Neue ergreifen und durchſetzen, als die Hoftheater, auf denen bei dem größeren ſzeniſchen Aufwand ein Fiasco als ein größerer Schaden erſcheint.

Das Streben nach einem Nationaltheater, das in Hamburg und Wien und überall erſtrebt, erſehnt und erſeufzt wurde, ging von verſchiedenen Wünſchen aus, indem man über den Begriff eines Nationaltheaters nicht im Klaren war. Einige waren der Meinung, es beſtehe darin, daß dem Herumziehen der Schauſpieler ein Ziel geſetzt und dem deutſchen Theater die Mittel gewährt würden, in einem beſtimmten Ort ſich eines beſtändigen Aufenthalts zu erfreuen. Die Nation, ſo wähnte man, könnte und würde ihre Künſtler ſchützen und ſie davor bewahren, ferner bettelnd umherzuwandern, wenn von obenher den franzöſiſchen Comödianten die Unterſtützung verſagt würde. Wenn man die Abſchiedsreden lieſt, durch welche die Schauſpieler ſich dem geneigten Andenken empfehlen, ſo findet man, daß meiſt derſelbe elegiſche Ton ſich durch alle hindurchzieht in Betrachtung ihres unſtäten Weilens und der mißlichen Ausſicht zur Erlangung des Bürgerthums. Die deutſche Schauſpielkunſt nannte man eine vogelfreie Kunſt. Man war überzeugt, daß ſie der ſchirmenden Großmuth der Fürſten ſich bald würdig erzeigen würde, wenn ſie der unſichern Stellung ſich enthoben ſähe. Als in Danzig ein Luſtſpiel der genannten Henſel aufgeführt wurde, die Mitglied der kgl. Großbritanniſchen Hofbühne in Hannover geworden, ſo brachte man auf einem Comödienzettel 1779 Worte aus einem von ihr geſprochenen, an die Königin von England gerichteten Prolog zur Kenntniß. „Ein ſo mächtiger Schutz, ſagte ſie, war unſerem Schauſpiele nöthig, um es aus dem Staube hervorzuziehn, aus dem es durch tauſend Vorurtheile ſeiner eignen Nation niedergedrückt noch lange ſein Haupt emporzuheben, vergebens würde verſucht haben, nöthig

um den herrſchenden unpatriotiſchen Geſchmack am Ausländiſchen patriotiſch werden zu ſehn. Zwar iſt unſere Bühne noch nicht, was ſie ſeyn könnte, allein bei dem faſt allgemeinen Mangel an Aufmunterung würde es einem Wunder gleich kommen, wenn ſie mehr wäre als ſie iſt. Wie ſie aber ſo viel hat werden können, das verdient Bewunderung." Beim Grabe einer in Königsberg verſtorbenen Schauſpielerin werden die Freunde um ein Thränenopfer gebeten,

was wär
Der armen Schauſpielkunſt wohl ſonſten zur Belohnung,
Die in Teutonien ohne eigne Wohnung
Herumzieht!

In einem in Königsberg verfaßten Lobgedicht auf zwei Darſteller in einer Operette, wird der Wunſch ausgeſprochen, daß Andere in gleicher Vollendung ſich ihnen anſchließen mögten

Und dieſer Wunſch, wann geht er in Erfüllung?
Wann, Schauſpielkunſt, dich deutſcher Boden nährt,
Die Wanderſchaft verbeut und Unterſtützung
Der Patriot gewährt.

Viele fanden den Begriff Nationaltheater darin, daß von der Bühne her das Große der heimatlichen Geſchichte verkündigt und begeiſternde Liebe für das Vaterland geweckt werden ſollte. In dieſer Abſicht wollte J. E. Schlegel einen „Otto von Wittelsbach" ſchreiben, nachdem er durch ſeinen „Herrmann" ſich Beifall erworben. Babo's „Otto von Wittelsbach", und Törring's „Agnes Bernauerin" ſo wie deſſen „Caspar Törringer" erſchienen in Bayern, um in engerem Kreiſe die Zuſchauer zum Patriotismus anzufachen. Dieſe Trauerſpiele wurden aber an allen Orten mit gleichem Enthuſiasmus aufgenommen und würden es ſeyn, wenn auch die Szene der intereſſanten Handlung England und Frankreich geweſen wäre. Das für deutſche Geſinnung Erweckliche in dieſen Stücken gab nicht die Entſcheidung, denn Klopſtocks Hermanns-Trilogie, die Kaiſerdramen aus der hohenſtaufenſchen Dynaſtie, von verſchiedenen Dichtern uns vorgeführt, haben auf dem Theater nicht Platz gegriffen. Shakſpears vaterländiſche Tragödien haben bei den Deutſchen nicht geringere Geltung, wenn auch Geſchichte und Local ſie mehr für Engländer

eignet und bei dieſen ſteht der „Lear" nicht höher als der „Hamlet," wenn jener auch ein engliſcher König iſt. Selbſt ein conventionell gehaltenes Luſtſpiel widerſtrebt darum nicht, wie manche Beiſpiele darthun, der Verpflanzung auf fremde Bühnen *).

Den Namen eines deutſchen Nationaltheaters erwirbt ſich die Bühne, die die Werke deutſcher Dramatiker zur Darſtellung bringt und von dem Einfluß fremdländiſcher Bühne ſich frei zu machen ſtrebt. Wie Calderon's „Leben ein Traum" ein charakteriſtiſch ſpaniſches Stück iſt, wenn es auch in Polen ſpielt', ſo kann der deutſche Geiſt auch in den Reden wehn, die der Dichter engliſchen und franzöſiſchen Helden in den Mund legt.

Zu dem, was mit Recht Nationalbühne heißen kann, ſehen wir im früheren Abſchnitt nur das Vorbereitende, in dieſem das glücklich Durchdringende und im künftigen das mit Meiſterſchaft Ausgeführte.

Der Kampf zur Veredlung der theatraliſchen Genüſſe wurde mit Kraft und Begeiſterung gekämpft. Ein Pfand des damals Errungenen hat ſich indeß auf unſrer Bühne nicht erhalten. Seit mehr als fünfzig Jahren mag „Miß Sara Sampſon" nicht mehr gegeben ſeyn und keine der Nachbildungen, keines der älteren Stücke Leſſings. Die Schauſpiele von Weiße, die unſere Vorfahren mit Bewunderung erfüllten, ſind dem jetzigen Geſchlecht nicht mehr dem Namen nach bekannt. Die Weiße-Hillerſchen Operetten ſind nur als Curioſitäten den Freunden der Geſchichte der Muſik hie und da noch vorgeführt. Die Melodien, die einſt an allen Orten, in allen Kreiſen, wie Weber's Jungfernkranz geſungen wurden, ſind bis auf den Nachhall als verklungen anzuſehn. Dagegen ſind die theatraliſchen Erzeugniſſe, die unmittelbar auf dieſe folgten, einem großen Theil nach noch nicht zurückgeſtellt. Wie „Minna von Barnhelm" ſind Bretzner's „Räuſchchen", Iffland's „Jäger" noch nicht aus dem Repertoir geſtrichen, wie

*) Das Luſtſpiel „die Schachmachine", das Beck nach dem Engliſchen bearbeitete, gehört zu den älteſten, die ſich auf der Bühne behaupten, was um ſo mehr zu verwundern iſt, da nicht der zehnte Theil der Zuſchauer weiß, was es mit der Schachmaſchine, die dem Stück den Namen gab, für ein Bewenden hatte.

ſehr auch die in ihnen geſchilderten Sitten von den unſrigen abweichen. „Der Doctor und Apotheker" von Stephanie und v. Dittersdorf gefällt noch jetzt. Alle dieſe kernhaften Rokoko-Poeſien gewinnen noch mehr, wenn man ſie im alten Coſtüm erſcheinen läßt und ſie nicht, wie das eine Zeitlang üblich war, durch theilweiſe Moderniſirungen verzwittert. Daß ſie länger in Achtung blieben, haben wir uns nicht dadurch zu erklären, daß ſie jünger ſind als die vorhin genannten, ſondern dadurch, daß ſie als deutſche Erfindungen auf dem deutſchen Bretterboden mehr Haltung gewonnen. Nur das Eigenthümliche und das Selbſtgeſchaffene, wie die Jugendwerke Goethe's und Schiller's, beſtehn, während das Fremde mit dem Modegeſchmack wechſelt. Die viel bewunderten Uebertragungen und Bearbeitungen nach Mercier und Sedaine, nach Goldoni und Gozzi, nach Cumberland *) und Colman ſind beinahe vollſtändig gewichen. Nicht weniger die meiſt ohne Kenntniß des Engliſchen nach proſaiſchen Ueberſetzungen zurechtgemachten Shakſpeariana **).

Man wäre verſucht, eine Einwirkung der Leſſingſchen Dramaturgie auch auf die ſpäteren Theaterverhältniſſe in Hamburg anzunehmen, wenn die Darſtellung der Schakſpearſchen Tragödien mit dem „Hamlet" zuerſt in Hamburg den Durchbruch erfahren hätte. Allein „Hamlet" wurde drei Jahre früher ſchon in Wien gegeben, dem „Macbeth" vorher gegangen war ***). Nachdem „Hamlet" in Hamburg 1776 und Berlin 1777 die Szene verherrlicht hatte, wurde er in Königsberg und Danzig ſofort gegeben †). Im J. 1782 bezeichnet ein Königsberger Theater-

*) Cumberlands „Jude", wird uns nur noch durch Gaſtſpieler in Erinnerung gebracht.

**) „Gasner der Zweite" nach „Zähmung der Widerſpenſtigen" von Schink, „Die Quälgeiſter" nach „Viel Lärm um nichts" von Beck. „Hannibal von Donnersmark" nach den „luſtigen Weibern von Windſor" von Brömel, das „Teſtament" nach dem „Londner Verſchwender" von Schröder u. ſ. w.

***) Almanach des Theaters in Wien 1774. Das Kärnthner Theater machte den Anfang, dem das kaiſerliche, das Burgtheater, erſt nach einem halben Jahr folgte.

†) Als Hamann im Engliſchen Herdern unterrichtete, ſo fing er mit ihm den „Hamlet" zu leſen an und der Eindruck war bei dieſem ſo mächtig, daß er ſeitdem unter allen dramatiſchen Dichtern Shakſpearen am höchſten hielt. Herders ſämmtliche Werke. XX. S. 70.

recenſent das Trauerſpiel als „ein Lieblingsſtück des Publikums“, ſo daß er zur Empfehlung nichts hinzuzufügen brauche, ſelbſt wenn der Dichter weniger bekannt und berühmt wäre*). Nach „Hamlet“ erſchien „der Kaufmann von Venedig“ auf der Bühne, in Hamburg 1777, in Danzig 1780, nach dieſem „Lear“, in Hamburg 1778, in Danzig 1781 nach dieſem „Macbeth“ (in verſchiedenen Ueberſetzungen) in Berlin 1778, in Danzig 1781.

Leſſing ſprach mit Betrübniß aus: die Wielandſche Ueberſetzung „iſt kaum fertig geworden und niemand bekümmert ſich mehr darum.“ Er erlebte es aber noch, daß der Erfolg ihn eines Andern belehrte. Nicht anders als Fauſt und Don Juan wurde „Hamlet“ populär. In Deutſchland wurden Tarokkarten gefertigt, deren Bilder Szenen aus „Hamlet“ waren. Brockmann in Hamburg und Berlin ſtellte den Typus des Hamlet für alle Schauſpieler feſt. Hier und dort wetteiferten Plaſtiker, Zeichner, Kupferſtecher und Stempelſchneider um die Ehre, ſeine Geſtalt zu verewigen. Im Dezember 1777 ſtellte Brockmann zwölf Mal den Hamlet mit der allgemeinſten Bewunderung dar und wurde durch Hervorruf und durch Empfang einer auf ihn geſchlagenen Medaille belohnt, eine Auszeichnung, die vor ihm keinem Bühnenkünſtler zu Theil geworden**). Im deutſchen Stück legte Schröder die Wielandſche Ueberſetzung zu Grunde und Ekhof ſtellte den Geiſt dar***). Nur damit die Aufführung des „Hamlet“

*) (Mohr) Königsbergſches Theaterjournal. 1782. S. 119. Ueber die Zeit, in der die Stücke in Danzig und Königsberg erſchienen ſind, kann nur nach Comödienzetteln und Recenſionen geurtheilt werden, jene ſind aber nicht vollſtändig vorhanden nnd dieſe enthalten ſo vereinzelte Nachrichten, daß ein Früher oft anzunehmen, wenn auch nicht nachzuweiſen iſt. Selbſt die Angabe des erſten Mals iſt auf Comödienzetteln trüglich. Die Sammlung der mir vorliegenden Comödienzettel von Danzig heben mit 1771 an, von welchem Jahre ab Plümicke das Verzeichniß der auf der Kochſchen und Döbbelinſchen Bühne zu Berlin erſchienenen Stücke giebt. Die Schauſpiele „Othello“, „Maaß für Maaß“, „Heinrich IV.“ „Richard II.“, die in Berlin und Hamburg 1775–1778 dargeſtellt wurden, ſcheinen nicht zu uns herüber gekommen zu ſeyn.

**) Bei Plümicke S. 292. In (Bertrams) Litteratur- und Theater-Zeitung 1778. I. S. 6. lieſt man, daß der Gaſtſpieler ſich in Berlin dreißig Mal in der Glanzrolle gezeigt habe.

***) Meyer Schröder I. S. 290.

würdig vor ſich gehn konnte, wurde das Theater in Lübeck 1778 erweitert und umgeſtaltet. Als eine Wirkung der Shakſpearſchen Stücke ſah man es an, daß in Leipzig der Geſchmack an der Operette, die über das franzöſiſche Tragödienthum den Stab gebrochen, wieder ſank. In Danzig wurde „Hamlet" bei erhöhten Preiſen gegeben. Auf dem Comödienzettel leſen wir: „Schon lange erwartet das Publikum die Vorſtellung des Hamlet."

Durch die bühnengemäße Zuſchneidung, die nach der jedesmaligen Geſchmacksrichtung zu verſchiedener Zeit eine verſchiedene ſeyn muß, hatten die Shakſpearſchen Tragödien viel zu leiden. Man gab ihnen ein verſöhnendes Ende, um einen Theil der Leichenſchau dem Publikum zu erſparen, oder man ließ den Tyrannen ſeinen Uebelthaten gemäß ſchaurig enden, um auch das poetiſche Erkenntniß mit dem Schlußſatz „wie recht iſt von Rechtswegen" zu verſehn. In „Lear" wird die Art, wie ſich der Alte mit den Töchtern abgefunden, nur erzählt und das motivreiche Vorſpiel in eine leicht überſchlagene Vorrede geſchoben, im „Hamlet" ſtrich man Anfangs die Todtengräberſzene *) als ein ſtörendes Zwiſchenſpiel, in „Macbeth" ſogar die Hexenſzenen. „Macbeth" glaubte man dagegen intreſſanter zuzuſtutzen durch Einſchaltung einer Liebesgeſchichte. Vielleicht war es der Vergleich zwiſchen der Bearbeitung dieſer Tragödie von dem jüngern Stephanie und der von Bürger, die den Profeſſor Pörſchke in Königsberg beſtimmte, ſeine Anſicht über die urſprüngliche Vollkommenheit (abgeſehn von allen Commentatoren) niederzuſchreiben **). Sie iſt beachtungswerth und darf hier als eine Stimme, die bei uns wahrſcheinlich ſchon im verwichnen Jahrhundert laut wurde, um ſo weniger übergangen werden.

„Vielleicht findet man, ſagt er, in keinem Gedichte mehr als hier, daß wahre Dichterſchönheit bloß in der Form enthalten ſey." Unter Form aber verſteht er die poetiſche Ausbildung der Charakter, die „urſprünglich gemeine Weſen" ſeyn und zu großen und

*) Hier theilte man Garrick's Anſicht.

**) Ueber Shakſpeare's Macbeth. Königsberg 1801. Der Verf. widmet ſein Buch einem Manne, der einſt ſeine Erklärungen angehört, wahrſcheinlich einem ehemaligen Univerſitäts-Schüler.

hütternden Gestalten erhoben werden. „An sich war Macbeth Mensch, wie wir alle Tage sind." In Stephanie's Bear-tung fehlen die Hexen (darum aber nicht übersinnliche Erschei-igen, wie der Geist des erschlagenen Königs Duncan); nach rschke liegt darin eine treffende Wahrheit, wie Einer, der im tigen Kriegshandwerk sich abmüht, für böse Eingebungen leicht fänglich ist. „Shakspeare belebt um sich die ganze Natur; d ist sie ihm im Bunde mit dem guten, bald mit dem bösen llen." Die erste Szene ist ein Blick in die Wüste, in der die offe zu der künftigen Welt vorgebildet werden. Die Hexen gen „Schön ist häßlich, häßlich schön!" dies ist der Refrain der unhaften Ballade. Das empfindet Macbeth und sein erstes ort ist:

Solch häßlich schönen Tag erlebt' ich nie.

Alles in der Rede der Hexen wird als bedeutungsvoll erklärt, s Morden schmutziger Thiere, der Vorsatz, einen Mann um des haßten Weibes willen zu verderben, der abgeschnittene Daumen es Verunglückten *). Duncan tritt in Macbeths Schloß. Mit hrender Freundlichkeit ladet das Schloß ein, „dieses (lügenhafte) ld der Gastfreundschaft und Sicherheit. So lächelt die Natur, schweiget Meer und Luft vor dem Ausbruch des Orkans oder s Erdbebens." „Sobald Lady Macbeth den Gipfel ihrer Boß-it betreten hatte, so stand sie still, da Macbeth noch immer rtschritt. Er ist durch seinen Meuchelmord groß geworden."

Zerstückt ist nur die Schlange, nicht getödtet:
Ganz steht sie auf, und unser armer Grimm
Bleibt in Gefahr vor ihrem frühern Zahn.

er Königsmörder wird zum tückischen, blutigen Tyrannen. Mußte er von der Hand des edelsten Mannes fallen im Helden-mpfe mit den Waffen in der Hand? Auch Lady Macbeth, ohne nie Duncan ermordet, nie der Fluch über das Königreich ge-

*) Kröte die im kalten Stein
Tag und Nächte dreißig ein (ein und dreißig)
Schwitzte Gift im Schlafe aus.

„Wer erkennt nicht in der Kröte die böse Natur Macbeths, die auch viel-cht eben so viele Jahre in der Finsterniß seines Wesens mit der vollen Fä-gkeit zu Verbrechen geschlummert hatte?"

kommen wäre, ſtarb wie viele ſchuldloſe Weiber. Die Humanität wird unſre Frage beantworten und unſre Zweifel löſen.“ Dieſe verabſcheuet bei Vertilgung des Frevlers „fruchtloſe, die Menſchheit ſchändende Martern. Was für Anſprüche auf Humanität dürfte wohl jene Veranſtaltung (nämlich in Stephanie's Bearbeitung) machen, wodurch Lady Macbeth in den Flammen ihres Schloſſes umkommen mußte.“ Aber „mußte Macduff den abgeſchlagenen Kopf auf das Theater bringen? Unſerm Gerechtigkeitsgefühle wäre es zu wenig geweſen, von Macbeths Beſtrafung nur zu hören. Eine doch nur in unſerer Einbildungskraft beſtehende, für den Getödteten gleichgültige Vergrößerung der Strafe.“

Im Jahr 1781 „als ein neues, hier nie geſehenes Trauerſpiel“ wurde „Macbeth“ in Danzig aufgeführt. Shakſpear iſt auf dem Titel genannt, aber nicht Stephanie. Der König Duncan tritt nicht auf, ſondern der Geiſt des bereits erſchlagenen. Macduffs Gattin iſt zu einer liebreizenden Tochter Goneril geworden. Das zärtliche Verhältniß zwiſchen ihr und Fleance wird durch die Dazwiſchenkunft Macbeths geſtört, der auch für die Schöne empfindet. Demnach iſt es billig, daß dieſer von der Hand der Gattin ſtirbt, die aber nicht den Ungetreuen ſtrafen will, ſondern im wüſten Traum des Somnambulismus ihn umbringt*). Nach den auf dem Komödienzettel angegebenen Decorationen in den einzelnen Akten ſpielt die letzte Scene im Schloß, „welches zuletzt, da es von den Feinden angezündet worden, nach und nach einſtürzt.“

Als 1777 Schröder in Hannover eine Reihe von Vorſtellungen gab, forderte er Bürgern auf, die Hexenſcenen zu verdeutſchen, da er mit ihnen den „Macbeth“ zur Darſtellung bringen wollte. Dieſer ging darauf ein, fühlte aber bald den Drang, weil die Wieland-Eſchenburgſche Ueberſetzung ihm nicht genügte, das Trauerſpiel in einer neuen Schrödern zu übergeben, zum Theil nach den von ihm ſelbſt vorgeſchlagenen Veränderungen.

*) Das Ungereimte empfand man ſchon damals. Gomperz in ſeinen „Kritiſchen Bemerkungen“ über die Schuchiſchen Vorſtellungen in Danzig 1781 ſagt: „Wer Shakſpears Macbeth aus der Stephanieſchen Umarbeitung lernen wollte, der würde die vortreffliche Statue der Mediceiſchen Venus nach einer ungerathenen Gypsform beurtheilen.“

Während er daran arbeitete, war, „ſo mancher liebe andere Macbeth erſchienen“ und Bürger meinte, daß man auf ſeinen, der 1784 herauskam, nicht Rückſicht nehmen würde*). In Hamburg fand die erſte Aufführung 1799 ſtatt mit den von Bürger nachgedichteten Hexenchören, die in Handſchrift in die Hände ſeiner Freunde kamen. Bürger verlangte, daß ſie „nicht nach Willkühr von ſchlechter Declamation geradebrecht, ſondern wie muſikaliſche Recitative nach Noten gegeben“ würden. Der ſeit 1778 bei dem Schröderſchen Theater angeſtellte Componiſt Stegmann hatte ſie glücklich geſetzt und ſeine Muſik hatte den Vorzug des Fließenden und Singbaren vor der genialeren eines Reichardt voraus*).

Pörſchke ſchrieb einen Anhang zum dramaturgiſchen Werklein über Bürgers Macbeth und zeigt, wie alle Abweichungen nur aus mangelhaftem Verſtändniß des Originals entſprungen ſeyn und fügte hinzu: „ſoviel Gerechtigkeit wenigſtens ſollten wir doch dem Shakſpeare erweiſen, zu glauben, er habe nie ganz blind verfahren.“ Er tadelt auch die verdeutſchten Hexenreime, weil der Ueberſetzer „wie auf einem Triumphwagen zu erſcheinen gedachte.“

In Danzig wurde 1781 zuerſt „Macbeth“ in der Stephaniſchen Umgeſtaltung gegeben und 1796 als „ein hier noch nicht gegebenes hiſtoriſches Schauſpiel“ in der Bürgerſchen. Auch hier wurden die Hexenſzenen geſungen, denn an der Kaſſe waren die Chöre der Hexen käuflich. Von Bürgers Ueberſetzung war man hie und da abgewichen, wie dies nicht nur das Perſonenverzeichniß, ſondern die letzte Dekoration darthut. Pörſchke rügt es bei Bürger, daß der Hauptheld auf dem Theater ſtirbt und auf „rollenden Wogen ſich in die Hölle herabgezogen fühlt.“ Er würde noch unzufriedener geweſen ſeyn mit der Beibehaltung des Stephanieſchen Effektſchluſſes, denn auf dem Komödienzettel leſen wir: „der fünfte Akt ſchließt ſich mit dem Einſtürzen des königlichen Saals auf Macbeths Schloß.“ Wie Stephanie hielt es irriger Weiſe auch Bürger für gut, den König Duncan den

*) Bürgers ſämmtl. Schriften von Reinhard. Bd. IV. S. 237. Nachdem Stephanie d. j. den Macbeth 1774 herausgegeben, machten ſich bald darauf an das Trauerſpiel Wernicke, Fiſcher, Wagner.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 317.

Zuſchauern zu entziehn, deſſen Ermordung um ſo tiefer erſchüttert, als er auf der Szene durch Gnadenbezeigung den argvollen Feldherrn ſich zum Dank verpflichtet.

Leſſing mochte wohl die Hoffnung hegen, daß, nachdem ſich Shakſpear in der Gunſt des Theaterpublikums Bahn gebrochen, auch ſeinen Trauerſpielen die verdiente Anerkennung werde zu Theil werden. Dem war aber vorerſt nicht ſo. Es giebt eine Anerkennung, die als ehrfurchtsvolle Scheu ſich offenbart, die aber darum ihre fruchtbare Wirkung nicht verfehlt, ob ſie auch ſelbſt zurücktritt.

Der Director Koch eröffnete in Berlin 1771 ſeine Bühne mit „Sara Sampſon" und dieſes Stück erhielt ſich noch in der Gunſt des Publikums, als 1772 „Emilia Galotti" erſchien.

Ein ſo großer Unterſchied, als zwiſchen Leſſings dramatiſchen Studentenarbeiten und „Miß Sara Sampſon" iſt zwiſchen ihr und „Emilia Galotti" und endlich zwiſchen dieſem Trauerſpiel und „Nathan dem Weiſen" wahrzunehmen. Bei den Genien giebt es kein ſchrittweiſes Vorrücken zu dem Ziel und ſo auch nicht zu dem, das der Dichter ſich geſteckt hatte, zu der Verkörperung philoſophiſcher Begriffe, die in lebensvollen Beiſpielen auf der Bühne vor Augen geſtellt werden ſollten. Der Verfaſſer der „Emilia Galotti" wurde der deutſche Schakſpear genannt. „Wenn wahr ſo viel heißt als Shakſpear, ſo mag es ſeyn. Man nenne mir ein Stück, das ſo viel Mitleid, ſchreckenvolle Erwartung, Verachtung, Abſcheu, Zuneigung, Gewogenheit darbietet, ſo warmen Antheil vom Anfang bis zu Ende zu nehmen zwingt, als dies, und es ſoll mir auch ſhakſpeariſch heißen" *). Man zweifelte und irrte nicht, daß die Emilie, die einer Desdemona und Julia an die Seite geſtellt werden könne, zur Erfindung ähnlicher Trauerſpiele begeiſtern müſſe. Ohne der Originalität im Fernſten zu nahe treten zu wollen, erinnerte man hie und da Anklänge an Früheres entdeckt zu haben und rühmte beſonders die größte Einfalt in dem beneidenswürdigſten Reichthum. „Wer kann, wie Leſſing, ſo unwillkührtich willkührlich ſprechen laſſen, als ſeine verſchiedenen Perſonen", man bewunderte die Abweiſung alles Un-

*) (Schmid) Ueber einige Schönheiten der Emilia Galotti. Leipzig 1773.

natürlichen*) in der ganzen Oeconomie und bemerkte, daß die rechte Oeconomie ſich auch in der wörtlichen Bedeutung bewähre, denn „wie in der Minna von Barnhelm der Gaſtwirth den Zuſchauer in das Gaſthausleben, ſo führe ihn in der Emilia Galotti der Maler in das fürſtliche Cabinet ein.“ Leſſing erkannte das Untheatraliſche männlicher Charaktere, die ein weiblich leidendes Weſen darthun, wie in der „Sara“ ſowohl Sampſon als Waitwell. In der „Emilia“ ließ er dagegen in Orſina ein Weib mit männlich philoſophiſchem Geiſt auftreten, in jeder Art größer als die Marwood. Nach einem Recenſenten in Danzig verbindet Leſſing in dem Trauerſpiel „franzöſiſchen, engliſchen und athenienſiſchen Geſchmack. Das Zärtliche und Religiöſe der Franzoſen iſt in der Emilia vereinigt, das ſhakſpeariſche iſt in der Orſina zu erkennen, und was hätte ein athenienſiſches und römiſches Parterre zum Stoicismus des Odoardo geſagt?“**). „Emilia Galotti“ wird als ein Stück erkannt, das für die Darſtellung berechnet ſey, während „Ugolino“ und „die Hermannsſchlacht“ nur von Kunſtrichtern geleſen würde.

Allein der Erwartung entſprach im Anfange keineswegs der Beifall des Publikums. In Berlin wurde „Emilia Galotti“ im J. 1772 nur neunmal gegeben. In Dresden hatte das Trauerſpiel 60 Zuſchauer, während Möller's Spektakelſtück „Waltron“ 500 verſammelte. In einem Prolog auf der Döbbelinſchen Bühne hieß es:

Auch Leſſings Conti geht nach Brot.

Obgleich ſonſt die große Menge gern die Götter der Erde von ihrer Glorie entkleidet ſieht, ſo hielt ſie ſich diesmal fern und nur die Vornehmen und Kunſtkenner rühmten das Feſtgeſchenk, das der tragiſchen Muſe geworden. Leſſing war außer ſich, als Döbbelin das Trauerſpiel 1772 zum Geburtstage der Schweſter Friedrichs des Großen gab. Sie nahm es gut auf und veranlaßte die öftere Wiederholung***). Der Erbprinz Carl Wilhelm Ferdinand, ein beſonderer Freund der franzöſiſchen Lite-

*) Wenn nicht Unnatürliches, ſo weiſt Unwahrſcheinliches Schröder dem Dichter nach. Meyer Schröder I. S. 232.

**) Gomperz 1775.

***) Meyer Schröder I. S. 233.

ratur, fühlte ſich gedrungen, dem Dichter ſeine Anerkennung ſchriftlich zu äußern. Ebert ſchrieb an ihn in freudetrunkenem Entzücken. Wieland's überſtrömendes Lob klang dem beſcheidenen Dichter faſt wie Ironie. Man verlangte eine Fortſetzung der Emilia und Leſſing verſprach, eine ſolche der Hamburgſchen Bühne zu liefern *). Auf Privatbühnen wurde „Emilia Galotti" dargeſtellt und in Celle ließ ſie ſogar ein Rector lateiniſch von den Schülern ſpielen **). Auf der großen Bühne gefiel das Stück nicht allgemein, weil man es für zu gelehrt halten mogte und weil man in ihm die anziehende Sentimentalität der „Miß Sara Sampſon" vermißte.— Das leicht Bewegliche in der „Minna von Barnhelm" hatte ſich ſchneller Bahn gebrochen. Wie auf den Schilderungen Dürer's und Cranachs erſchien der Soldat ſonſt als das böſe Princip auf der Bühne, als Raufbold oder mindeſtens als Bramarbas. Die Eroberer Schleſiens, beſonders bei der unblutigen Einnahme Breslaus, drangen ſo leicht wie in die Mauern, durch ihre Liebenswürdigkeit auch in alle Herzen ein. „Sobald die Garde in die Stadt rückte, erzählt ein Berichterſtatter, waren die Damen aller Stände bezaubert. Nie habe ich einen ſolchen Enthuſiasmus geſehn" ***). Durch ein Soldatenſtück wurde die neue Anſicht der Dinge den Bewunderern Friedrichs des Großen in weiten Kreiſen eröffnet und bei allen die lebhafteſte Theilnahme geweckt. Das Luſtſpiel Minna, ſagt Goethe, „war die wahrſte Ausgeburt des ſiebenjährigen Krieges von vollkommen norddeutſchem Nationalgehalt, die erſte aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduction von ſpezifiſch temporairem Gehalt, die deßwegen auch eine nie zu berechnende Wirkung that." „Minna von Barnhelm", 1763 gedichtet, erſchien erſt 1767 im Druck. Auf der Szene machte ſie nirgend ein größeres Glück als in Berlin. Döbbelin hatte ſich vergeblich bemüht, die Vorliebe für die Vorſtellnngen der franzöſiſchen Komödianten zu ſchwächen zuerſt durch erſchütternde Trauerſpiele, er verſuchte es mit

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1780. S. 768. Eine Fortſetzung erſchien erſt 1816 in der „Orſina" vom Freih. G. A. v. Seckendorff.

**) Er hieß J. H. Steffens und gab Emilia Galotti progymnasmatis loco latine reddita 1778 heraus.

***) Bielfeld Friedrich der Große und ſein Hof. Breslau. 1838. II. S. 9.

der Operette — aber es wäre ihm nicht gelungen, wenn nicht das Soldatenſtück ihm die Gunſt des Publikums erobert hätte. Er ſpielte es 1768 neunzehn Mal in 22 Tagen und bedauerte wegen der beſtimmten Abreiſe nicht noch einmal ſoviel Vorſtellungen geben zu können *). Das Vorurtheil gegen deutſche Stücke wurde in Berlin endlich gehoben, was Bielfeld früher vergeblich erſtrebt hatte, der, nachdem ſein Luſtſpiel „Die Beſchwerlichkeiten des Hofes" viermal hinter einander von Schönemann aufgeführt war, daſſelbe ins Franzöſiſche überſetzte, um den Großen darzuthun, daß es auch gute deutſche Stücke geben könne **). Das recitirende deutſche Schauſpiel griff in Berlin ſichern Platz erſt 1768 durch „Minna von Barnhelm." Nicht der Dichter ſelbſt, ſondern ein andrer dramatiſcher Schriftſteller Großmann 1772 lieferte eine franzöſiſche Ueberſetzung und ſechs Jahre ſpäter erſchien die Minna engliſch auf der Bühne in London. Unter der großen Zahl von Nachahmungen gefielen am meiſten „Die abgedankten Offiziere" von dem jüngern Stephanie, wenn man ihm auch nachwies, daß Perſonen und Situationen wie die ehrliche Haut von Bedienten, das Reiſen des Fräuleins dahin, wo ſie ihren militairiſchen Liebhaber zu finden hofft, nur Leſſingen abgeborgt ſey. E. T. W. Hoffmann ſprach ſich in Betreff der Soldatenſtücke alſo aus: „da findet ſich, daß alle zuſammen uns vom Weſen des Soldatenſtandes nichts lehren, was wir nicht ſchon aus den Leſſingſchen Stücken wüßten" ***). „Minna von Barnhelm" wurde durch die Döbbeliniſche Geſellſchaft nach Königsberg 1769 verpflanzt, dagegen gab die Schuchiſche Geſellſchaft 1772 zuerſt in Danzig „Emilia Galotti" †), in der Stänzel den Odoardo (eine Glanzrolle Ekhofs) übernahm.

*) Plümicke S. 262. In K. G. Leſſing Leſſings Leben 1. S. 237: „Kaum wird vor Leſſings Minna ein deutſches Luſtſpiel zu finden ſeyn, wo ſie (Soldaten) anders (als lächerlich und verächtlich) geſchildert worden wären." Um ſo auffallender iſt es, daß gegen die Aufführung des Luſtſpiels „Schwierigkeiten in Berlin" erhoben wurden.

**) Danzel S. 162.

***) Funk (Kunze) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmanns und Wetzels Leipzig 1836.

†) In demſelben Jahr wurde ſie zuerſt in Berlin und Hamburg aufgeführt.

Nach Erſcheinung der „Emilia Galotti" ſind als die beachtungswertheſten Nachahmungen der Leſſingſchen Tragödien diejenigen anzuerkennen, die in Folge eines in Hamburg ausgeſetzten Preiſes dorthin geliefert wurden. Mit Beifall wurden ſie auf alle Bühnen aufgenommen und die erſten Schauſpieler fanden in ihnen dankbare Rollen. Bode, der Ueberſetzer gern geſehener Stücke „der eiferſüchtigen Ehefrau" nach Colman, „des Weſtindiers" nach Cumberland, veranlaßte Schrödern zur Bereicherung des Repertoirs eine Preisbewerbung zu eröffnen. Im Februar 1775 machte Schröder bekannt, daß er für den ſechsmonatlichen ausſchließlichen Beſitz eines angenommenen größern Original-Schauſpiels 20 Louisd'or ausſetze *). Daſſelbe dürfe nichts Unſittliches enthalten, keinen großen Aufwand zur Aufführung erheiſchen und müſſe in Proſa geſchrieben ſeyn.— Den Dichtern ſoll in der Wahl des Gegenſtandes volle Freiheit gelaſſen und ihnen nicht die Aufgabe geſtellt ſeyn, wie oft wiederholt iſt, einen Brudermord darzuſtellen. Man nimmt es für ein zufälliges Zuſammentreffen, daß in den drei eingeſandten Trauerſpielen ein Brudermord behandelt iſt, in Klingers „Zwillingen", in Leiſewitz' „Julius von Tarent" **) (jenem Stück ward der Preis zuerkannt, der dieſem gebührte) und in den „unglücklichen Brüdern" ***). Auch in einem vierten Stück, durch das ſein Verfaſſer ſich um den Preis bewerben wollte, finden wir daſſelbe. Und nicht kann „Galora von Venedig" von T. B. Berger eins ſeyn mit „den unglücklichen Brüdern", denn einmal würde dieſer Name nicht paſſen und dann trifft die Ausſtellung der Preisrichter, daß es zu leer an Handluug ſey, nicht zu, da es gegentheils an Ueberladung leidet. Ein Danziger Theaterrecenſent Gomperz ſagt 1781: „Dies Stück wetteiferte mit Julius von Tarent und den Zwillingen um den Hamburger Preis." Wenn dieſe Notiz ſich auch nirgend weiter vorfinden mag, wenn in dem Abdruck des Trauerſpiels vom J. 1778 die Vorrede daran nicht erinnert, (wer

*) Meyer Schröder I. 275.

**) Nach einem Brief von Voß arbeitete Leiſewitz ſchon 1774 an einem Trauerſpiel und, man nimmt an, am „Jutius von Tarent." In „Klingers Werken" Bd. 1. findet man die eben ſo auffallende Nachricht, es ſehen „die Zwillinge" nach der erſten Ausgabe von 1774 von neuem durchgeſehn.

***) Sämmtliche Schriften von Leiſewitz, Vorrede S. XVIII.

mag ohne Noth unangenehme Erfahrungen veröffentlichen?) sondern nur gemeldet wird, daß der Verfasser „schon vor einigen Jahren" das nun in veränderter Gestalt erscheinende geschrieben hatte, so dürfte dennoch jene Angabe Glauben verdienen. — Ob auch „die Galora von Venedig" weit hinter den beiden andern Preisstücken zurückbleibt, so fand sie doch Beifall und Verbreitung. Weitläuftig wurde sie vom Theologen Pleſſing in Königsberg (nachmaligem Professor in Duisburg) in der Kanterschen Zeitung*) 1780 beurtheilt und alle Fehler in ihr aufgedeckt. Nicht allein wird uns in dem Trauerspiel, dessen Stoff aus der Geschichte der Mediceer genommen ist, ein Brudermord vorgeführt, sondern wir sehen hier auch, daß eine Mutter die Tochter, ein Vater (Cosmus I.) den Sohn erstieht. Wenn man im „Julius von Tarent" nicht den Nachahmer Lessings verkennt, so noch weniger im „Galora von Venedig." Die Banditen und gedungenen Meuchelmörder sind treu nachgezeichnet. Wie bei Leſſing der Vater, empfängt hier die Mutter den Dolch, sie verbirgt ihn, um dann in zärtlicher Umarmung die unglückliche Tochter zu tödten. In Berlin wurde „Julius von Tarent" 1776 und „Galora von Venedig" 1779 gegeben, in Hamburg „die Zwillinge" 1775, „Julius" 1777 und „Galora" 1780. Schröder spielte in „den Zwillingen" den Begleiter des jungen Guelpho, den melancholischen Grimaldi, im „Julius von Tarent" den Vater der feindlichen Brüder. Der tanzkundige Künstler fand es hier für nöthig, sich im Gange zu der Rolle eigens einzuüben.

In Danzig wurden „die Zwillinge" 1781 gegeben, „Galora von Venedig" 1782 und „Julius von Tarent" 1784 und zwar als „ein neues Trauerspiel". Die Namen der Verfasser Klinger und Leiſewitz sind nicht auf dem Comödienzettel genannt**).

Als einen Ebenbürtigen Leſſings sah man Engel an. Auch seine Stücke haben Beifall gefunden, aber nur durch seine „Mi-

*) Königsbergische Gelehrte und Politische Zeitung. 1780. S. 61. Es wird besonders getadelt, daß die Hauptperson schon im dritten Akt stirbt und folglich die Heldin des Titels diesen Namen eben so wenig als eine andere Person verdient.

**) Dagegen wurde „die Mohrin in Hamburg" von Rathlef auf Leiſewitzens Rechnung geschrieben.

mik" iſt er als dramatiſcher Schriftſteller beachtungswerth. Das Theater hatte einen ſo begeiſternden Umſchwung gewonnen, daß in Berlin beinahe jeder bekanntere Schriftſteller wie Ramler, Sulzer ſich auf die eine oder andere Weiſe ein Verdienſt um die deutſche Bühne zu erwerben ſuchte.

Die dramatiſchen Erſtlinge Leſſings ſchloſſen ſich geräuſchlos an die Reihe der damals beliebten Stücke an, die von Goethe und Schiller dagegen erſtürmten die Szene in brauſendem Ungeſtüm. Nicht ohne Kampf konnte der Sieg errungen werden. Weiße, der wie über die Operette, auch über das ernſte Schauſpiel obzuherrſchen glaubte, wollte nicht das Feld räumen, gab, da er ſeine „theatraliſche Laufbahn ziemlich geendigt" zu haben glaubte, doch noch den „Jean Calas" 1782 heraus, der ſchon um Chodowiecki's populär gewordenen Kupferſtichs willen nicht Eindruck zu machen verfehlte und der in Hamburg ſchon früher nach der Handſchrift gegeben war. An den beiden neu auftretenden Coryphäen wurden die Kunſtrichter um ſo mehr irre, als auf „Götz von Berlichingen" ein bürgerliches Trauerſpiel „Clavigo" folgte und auf Schillers ſich in Kraftfülle überſtürzende Tragödien das bürgerliche Trauerſpiel „Kabale und Liebe". Das überraſchend Urſprüngliche der erſten Schöpfungen war Grund, daß ſie von Einigen verdammt, von Andern über Leſſing geſetzt wurden. Leſſing war entzückt vom Götz; da er ihn und „Julius von Tarent" für Werke deſſelben Dichters hielt und eines andern belehrt wurde, rief er aus: „deſto beſſer, ſo haben wir zwei Goethe's." Als der Director Koch den „Götz" 1774 in Berlin zur Darſtellung brachte, ſo hielt er es für angemeſſen, auf dem Comödienzettel folgendes zu bemerken: „Ein ganz neues Schauſpiel, welches nach einer ganz beſondern und jetzo ganz ungewöhnlichen Einrichtung von einem gelehrten und ſcharfſinnigen Verfaſſer mit Fleiß verfertigt worden. Es ſoll, wie man ſagt, nach Shakſpearſchem Geſchmack abgefaßt ſeyn. Man hätte vielleicht Bedenken getragen, ſolches auf die Schaubühne zu bringen, aber man hat dem Verlangen vieler Freunde nachgegeben und ſo viel, als Zeit und Platz erlauben wollen, Anſtalt gemacht." In neun Monaten ging das Trauerſpiel achtzehnmal in Szene, ſo mangelhaft auch

die Darſtellung *) ſein mogte. Erſt als es mehrmals wiederholt war, wurde als Verfaſſer Dr. Göde (sic) in Frankfurt a. M. genannt. Ramler ſchrieb eine aburtheilende Kritik und Schmid, der davon erbaut war, nannte dennoch das Stück „das ſchönſte, intreſſanteſte Monſtrum", das er nur der „Emilia Galotti" nachſetzte **). Andere Stimmen erklärten dagegen ſie für eine Pfu-

*) Brückner gab die Titelrolle meiſterhaft. Im Gothaſchen Theaterkalender befindet ſich ſein Bruſtbild in Götzens Coſtüm.

**) Was Bürgers „Leonore" als Ballade, war der „Götz" als Schauſpiel. Durch den „Götz" wurde der Zuſchauer aus einem franzöſiſchen Garten in einen engliſchen Park geführt, dennoch erweiſt Schmid, in ſeiner anonym erſchienenen Abhandlung: „Ueber Götz von Berlichingen." Leipzig 1774, daß der Anglomanie nicht Vorſchub geleiſtet ſey. Nach ihm iſt Goethe nicht ein Dichter nach, ſondern neben Shakſpear. Er iſt ein anderer Reformator des Theaters, er brachte das Nationaldeutſche zur Geltung, nachdem ihm durch die „Hermannſchlacht" nur wenig gedient war und zwei Dichter ihr Verſprechen, einen „Otto von Wittelsbach", einen „Conradin" zu ſchreiben, unerfüllt gelaſſen hatten. Wieland verfaßte eine Apologie des Götheſchen Trauerſpiels, „bei der man ungewiß iſt, ob man mehr Wielands Gerechtigkeit oder Goethes Triumph bewundern ſoll', Herder beneidete ihn um den ſeiner würdigen Traum, Shakſpear's Größe „aus den Ritterzeiten in unſrer Sprache unſerem ſo weit abgearteten Vaterlande herzuſtellen." Einen ſchlagenden Beweis, mit welcher begeiſternder Kraft das Neue die Theaterfreunde ergriff, gab das Urtheil eines Grafen, der am Hofe lebend nach der Lectüre des „Götz" ſich dahin ausſprach: „ich weiß nicht, ob ich lieber den ganzen Voltaire oder dieſes einzige Schauſpiel gehabt haben mögte." Die Voltaireſche Periode des deutſchen Theaters erreichte den Höhenpunkt als „Gottſched" 1731 den „Cato" dichtete und ein Buch, das im ſelben Jahr (Nürnberg 1731) erſchienen war „die Lebensbeſchreibung Herrn Götzens von Berlichingen zugenannt mit der eiſern Hand" war Veranlaſſung zu einer Revolution auf der Bühne, die nicht minder durchgreifend genannt werden muß. Als in Rückſicht des „Götz" die Frage erörtert wurde, „ob ein Schauſpiel auch Zuſchauer vorausſetzte" ließ ihn Koch in Berlin mit Erfolg in Szene gehn. Nachahmungen wie „die Eroberung von Magdeburg" von Rohwedel wurden gern geſehn. Schmid meint, daß Göthe, um die Aftercharaktere, die die Hofluft gebiert, vollſtändig darzuſtellen, neben den Marinelli einen Weißlingen ſetzte, er ſagt, die Adelheid von Walldorf erſchien als Buhlerin ſo mächtig, daß gegen ſie „die Marwoods und Miltwoods Schatten ſind. Er rühmt im „Götz" die edle Einfalt, die körnige Kürze, die den Umſtänden gemäße charaktervolle Sprache und hebt es hervor, daß „niemand ein ärgerer Feind des theatraliſchen „Geſchwätzes" ſey als der Dichter. Alles, wodurch ſich der „Götz" von andern Stücken unterſcheide, bezeichnet er als weſentliche Vorzüge. Die Franzoſen, ſagt er, können im Trauerſpiel kein Blut ſehen, auch im „Götz" wird kein Blut vergoſſen, wir

ſcherarbeit gegen die Grandioſität des Götz gehalten. Man nöthigte Schrödern, der ſich gegen die ſzeniſche Verführung des formloſen Kunſtgebildes ſträubte *), ſie dennoch zu bewirken. Den dringenden „deutſch-geſinnten Leſern" brachte er dadurch ein Opfer, denn, obgleich viele Rollen trefflich ausgeführt, keine verfehlt wurde, ſo war der Beifall doch ein ſehr getheilter **).

Die Forderungen, die das Stück an die Bühne machte, waren zu groß, als daß das Schuchiſche Theater ſich die Kraft zugetraut hätte, ihnen genügen zu wollen. Darum blieben aber die Geiſter von der großartigen Erſcheinung keineswegs unberührt. Hippel ſchreibt an Scheffner, 22. Jan. 1774: „Haben Sie den Götz von Berlichingen geleſen? Ein herrliches Stück. Empfindung, Kraft im Ausdruck! Alles — nur keine Regel." Durch die Kanterſche Zeitung wurde der auf den literariſchen Markt gekommene „Götz mit der eiſernen Hand" 6. Febr. 1775 in folgender Weiſe begrüßt: „Ja mit der eiſernen Hand, die mehr werth iſt als Reliquienhand, durch die das heiligſte Blut gefloſſen. Wir leben endlich in den Zeiten, wo wir mit den Briten gemeinſchaftliche Sache machen und die Höhe hinanſteigen, von welcher ſie auf andere Nationen herabſehen. Dank dem Genie Albions! Goethe iſt der Verfaſſer dieſes Schauſpiels, welches als ſonderbares Phänomen unter den Deutſchen erſcheint. Die Größe und das Feuer

ſehen den Helden „nach und nach in ſich verglühen und ſeine Kraft nach dem Grabe ſinken, aber daß hier weder Dolch noch Gift gebraucht und doch der natürliche Tod ſo eingeleitet wird, daß es wahrſcheinlich, ja nothwendig ſcheint, iſt das Werk eines mehr als gemeinen Dichters. Göthe beweiſt, daß nicht bloß Shakſpear und Otway eine feurige Phantaſie und ein warmes Herz ſchildern können." Dies ſieht man im Charakter des Franz, der dem des Götz ähnlich iſt, dies ſieht man in dem Endurtheil des heimlichen Gerichts, wogegen „die nächtliche Verſchwörung in Ottway, der Gottesacker in „Romeo", die Execution im „Kaufmann von Venedig" in keine Vergleichung tritt. Der begeiſternde Grundton des Schauſpiels iſt das gut Kaiſerliche, aber dennoch kömmt der Kaiſer nur als Nebenperſon vor, „vielleicht der erſte Fall, daß ein Monarch in einem Schauſpiel ſo untergeordnet worden", der aber dennoch als der theure Kaiſer, der es gut meint, würdig hervortritt. „In der That wird man in dieſem Schauſpiel mehr wahren Patriotismus ſehen, als im Codrus."

*) Goethe geſteht ſelbſt, daß er den Götz ohne Plan und Entwurf gearbeitet, geradewegs ohne rückwärts weder nach rechts noch links zu ſehen.

**) Meyer Schröder I, 271.

s Genies setzen ihn über alle dramatische Ordnung hinweg. selbst Muster wählt er eine ihm ganz eigenthümliche Methode, Leser zu vergnügen oder besser ihn zu entzücken und hinzurei- Die Kritik selbst verstummet bei dieser Hirnerscheinung. Man ckt in dem Verfasser den Dolmetscher des Shakspearschen es. Er läßt nichts erzählen, sondern verwandelt Alles in dlung *). Der Genuß ist so fortdauernd, die Illusion so un- rbrochen, daß man Urtheil darüber verliert." Kanter in igsberg war nicht säumig in einem Bande seines Verlag- es „Theater der Deutschen" den „Götz", „Clavigo" nebst der oberung von Magdeburg" nachzudrucken.

Das Aufsehn, das der „Götz" herausforderte, beanspruchte lavigo" (1774) in geringerem Maaß. „Clavigo" und „die oberung von Magdeburg", eine der Nachahmungen des Götz Rohwedel, wurden wie auf anderen Bühnen auch in Dan- und Königsberg dargestellt. Auch die Räuber wurden hier dem blikum nicht vorenthalten.

Nicht weniger genialisch, nicht weniger Monstrum erschienen „Regimentsdoctors" Schillers „Räuber", die 1782 auf der ühne in Mannheim dargestellt wurden und zwar in sieben Ak- . Damit sie nicht gar zu aufregend wären, stand auf dem ömödienzettel der Vermerk: „Das Stück spielt in Deutschland, s Kaiser Maximilian den ewigen Landfrieden für Deutschland ftete." Dennoch erschienen damals nach den Chodowieckischen upferstichen die Räuber mit hohen Stiefeln, dreieckigen Hüten id Haarzöpfen **). „Schwerlich, schrieb man aus Manheim, hat ein Stück in Deutschland mehr Wunder auf dem Theater ge- acht als die Räuber. Iffland hat in der Rolle des Franz Wun- er gethan" ***). Wie am Götz nahm in Hamburg auf dem von Schröder zu modestem Wesen geschulten Theater ein Theil des ublikums Anstoß an den Räubern. Eine Stimme aus Ham-

*) Goethe nahm die alte Regel wieder auf, die in Velten's Staatsactionen ngerecht durchgeführt war, fast Alles vor den Augen des Zuschauers vorgehn a lassen und dadurch die lange Erzählung dessen, was als außerhalb der Szene orgegangen gedacht wird, zu erübrigen.

**) Gothaischer Theater-Kalender 1783.

***) Bertram's Litt. u. Th. Zeit., 1782. S. 272. Iffland ist als Franz in rei Szenen abgebildet in Iffland's Almanach 1807.

burg ließ ſich 1784 dahin vernehmen: „ſo lange wir den Verfaſſer der Räuber und des Fiesco als das erſte Genie aufſtellen, dem man allein folgen muß, werden wir mit unſrer Neigung für's Theater denen Nationen, die mehr Geſchmack haben, nur immer lächerlicher werden" *). Auch an anderen Orten wurde der Unwille hie und da durch das Gewaltige der Räuber erregt. Weiße ſchrieb 1783 an Käſtner bei Ueberſendung ſeiner Theaterſtücke: „die freilich bei der jetzigen Art, Komödien zu machen, kein großes Glück machen werden. Aber welche Ungeheuer ſind auch unter dieſen neuern! Ich ſah die Räuber und ich konnte die abſcheulichen Charaktere ſo wenig aushalten, als die Ungezogenheiten, die man ſich erlaubt." In Berlin meinte man 1789: „das Stück, das ſo viel Senſation erregt als vielleicht keins, hat ſeine Epoche überlebt." Das bewährte ſich nicht und, wenn das Trauerſpiel auch nicht eine Beiſpielſammlung für die Moralphiloſophie darbot, ſo galt von ihm, was Schiller 1782 in der Anthologie von Karl Moor ſagt:

Erhabner Verſtoß der Mutter Natur,
Zu den Sternen des Ruhms
Klimmſt du auf den Schultern der Schande.

Die Gemüther waren zu ſehr erſchreckt, als daß die Empfindung durch „Fiesco" (1783) und „Kabale und Liebe" (1784) noch geſteigert werden konnte. Dieſe Stücke wie Goethe's „Egmont" (1788) kamen häufiger erſt da zur Aufführung, da die beiden Dichter einſtimmig als die erſten Dramatiker anerkannt wurden. Das geringe Glück, das Anfangs „Kabale und Liebe" machte, iſt um ſo mehr zu bewundern als zwei Stücke, zwiſchen denen es mitten inne ſteht und bei denen die Züge der Verwandtſchaft nicht zu verkennen ſind, beifällig aufgenommen wurden; nämlich „der deutſche Hausvater" von Gemmingen, der 1780 und „Julius von Saſſen" von Zſchokke, der 1796 zur Aufführung kam, ſo wenig die Verfaſſer einem Schiller an die Seite geſtellt werden können. Vielleicht gefielen jene Stücke mehr, weil in beiden ein edler Charakter ihnen den Namen giebt, der über die tragiſch ſich geſtaltende Meſalliance Verſöhnung oder Ruhe verbreitet. Bei

*) Litt. u. Th. Z. 1782. S. 740. 1784. II. S. 94.

Gemmingen nimmt ein junger Graf bei einem Maler Unterricht und tritt in ein heimliches Verhältniß mit der Tochter und dieſe führt ein bedeutungsvolles Geſpräch mit der Gräfin Amaldi, welche, wie andere Männer auch ihn, der dem armen Mädchen Treue zugeſchworen, an ſich zu ziehn und zu feſſeln trachtet. Bei Zſchokke iſt es der Sohn des Hofmarſchalls, der ſich mit der Tochter eines alten blinden Zimmermanns verlobt hat. Bei Schiller iſt die Liebe, die den vornehmen Herrn in die Hütte zieht, rein, bei Gemmingen ſieht ſich das Mädchen verlaſſen, da es ſich bereits Mutter fühlt, bei Zſchokke iſt ein Knabe der Zeuge des Bundes, der mit dem Selbſtmorde der Betrogenen endigt.

Wie die Operette den Gottſchedianismus zu Grunde richtete, ſo ſollte wieder nach dem Ausſpruch der Kunſtrichter die Erhebung Leſſings der Fall der Operette ſeyn. Das Publikum fügte ſich dem aber nicht geradezu und das erfüllte jene mit Aerger und Entrüſtung.

Gomperz in Danzig wie alle Recenſenten ſeiner Zeit iſt nicht gut auf die Theatermuſik zu ſprechen. Ihm erſcheint es als ungereimt, wenn ſie ſich ins Heroiſche verſteigt. Er billigt ſie nur als beluſtigendes Intermezzo und dringt auf Kürze. Er tadelt, daß Weiße Favarts Annette et Lubin mit der la Clochette verſchmelzte, um in der „Liebe auf dem Lande" ein dreiaktiges Singſpiel der Bühne zu übergeben. „Wir finden, ſagt er, in der Operette nie das Erhabene, welches nach den Kunſtrichtern mit dem Naiven verbunden ſeyn ſoll. Noch weniger finden wir darin wirklich erhabene Handlungen, die unſere Bewunderung auf ſich ziehen. An und vor ſich große Handlungen mögten ſich auch mit der Muſik ſchwer vertragen, ohne daß der Eindruck des einen das andre nicht ermatten ſollte. Nur mit dem Tändeln bewirkt die Muſik ein angenehmes Ganze." Die Kunſt des Rezenſenten hört, wie Gomperz zu verſtehn giebt, mit der Operette auf, weil man es hier nicht genau nehme. „Es heißt: es iſt ja nur eine Operette! Nun gut! Lebt wohl gute Regeln des Theaters! Geht wieder hin zu euren Lehrern Diderot, Leſſing, Sonnenfels und andern Kunſtrichtern! Erzählt ihnen, daß wir keine Regeln mehr nöthig haben, denn wir haben Operetten." „Sollte Herr Weiße die Abſicht haben, das Schöne, was in

Frankreich und England ans Licht tritt, ſeinen Landsleuten mitzutheilen, warum fällt ſeine Wahl auf ſolche Werkchen? als „die verwandelten Weiber.“ Was giebt dieſes nicht dem auswärtigen Vorurtheil, daß die Deutſchen nichts Originelles liefern, für eine neue Stärke?“ „Der Operngeiſt wird immer herrſchender. Dreimal in einer Folge ward (in Königsberg 1773) der Erntekranz, dann Matz und Anna und Amors Guckkaſten geſehn. Würde man wohl Alzire, Zaire, Athalie, Emilia Galotti, die Minna und Eugenia auch dreimal nach einander aufführen können? Was lehren uns alle dieſe Operetten? Welche Tugend erheben ſie?“

Die Weißeſchen Operetten blieben Lieblingsſtücke und Königsberg nahm es freudig auf, daß dieſes Genre aus ſeinem Schooß eine beachtungswerthe Bereicherung empfing.

Gerade damals, als der Danziger Critiker ſeine Erklärung abgab, riß ganz Deutſchland „Ariadne auf Naxos“ hin und Georg Benda's heroiſche Muſik ward laut bewundert.

Als einer folgereichen Erſcheinung muß der Einführung der Melodrame durch die Benda-Brandesſche „Ariadne auf Naxos“ beſondere Erwähnung geſchehn. Eine ſeltene glänzende Aufnahme ward ihr zu Theil und mit Dankbarkeit gedachte man Rouſſeau's, eines Lieblingsſchriftſtellers aller Deutſchen im vorigen Jahrhundert, der durch ſeinen „Pygmalion“ den erſten Anſtoß zum Melodram gegeben. Man behauptete, daß daſſelbe für die Oper eine „heilſame Revolution“ herbeiführen müſſe. Die Dichtung (ſechs Blätter im Druck), der die Gerſtenbergſche Cantate zu Grunde lag, von Brandes in Proſa umgeſetzt*), konnte nicht hoch angeſchlagen werden, um ſo verdienſtlicher war aber die Compoſition des gothaſchen Kapelldirectors Georg Benda und die Darſtellung der Charlotte Brandes. Jener ward als der eigentliche Schöpfer angeſehn. Es folgte bald darauf die „Medea“ von Gotter, allein, wie es im Allgemeinen heißen kann, daß die „Medea“ nicht die „Ariadne“ zu erreichen vermogte, ſo insbeſon-

*) „Das vortreffliche Gemälde dieſes Dichters ſei Urſache, daß der Verfaſſer es gewagt hat, jene ſo wohl klingende Poeſie in Proſa aufzulöſen, ſie mittelſt einiger Veränderungen auch für die Bühne brauchbar zu machen.“ Theſeus verläßt Ariadne und folgt den gelandeten Griechen, um ihr Leben vor ihrer Wuth zu ſichern. Sie ſtürzt ſich unter Donnergetös vom Felſen ins Meer.

dere Madam Seyler oder Scholz nicht Madam Brandes. Die Ariadne war seitdem ein Paradestück für die ersten Darstellerinnen, aber man glaubte sie nur im Spiel der Brandes zu begreifen, die sie auch in Königsberg und Danzig vortrug. Als „Ariadne zuerst am 27. Jan. 1775 in Gotha über die Breter ging, erhielt man von daher den Bericht: es „wurde durch die Vorstellung des musikalischen Duodrama auf dem Gothaischen Hoftheater die deutsche Bühne mit einer neuen Gattung des Schauspiels bereichert, das um so merkwürdiger ist, da bis jetzt sich dessen keine der ausländischen Bühne rühmt und es in Ansehung der Rührung und seiner erstaunlichen Wirkung, von der nur Zuhörer sich deutliche Begriffe machen können, dem stärksten, was man davon auf dem Theater kennt, an die Seite gesetzt werden muß"*). „Ariadne" wurde im folgenden Jahre in Hamburg und Berlin gegeben und am letzten Ort während des Döbbelinschen Directorats 35 Mal**).

Durch die charaktervolle Mittelalterlichkeit des „Götz" und durch die antike Einfachheit der „Ariadne" wurde seitdem die Berücksichtigung des passenden Costüms den Theater-Directionen zur ersten Aufgabe gestellt.

Ohne Zweifel war es förderlich für das Gedeihen des Theaters in Königsberg, daß Schriftsteller und Gelehrte daselbst eine lebhafte Theilnahme bezeigten. Es wurden Lauson und v. Hippel genannt. Sie gehörten aber nicht der Universität an und konnten daher nicht einflußreich auf die studirende Jugend einwirken, um dieser die theatralischen Unterhaltungen zu empfehlen, wenn auch nicht geradezu, so entweder durch den Besuch derselben oder durch Beziehungen darauf in ihren Vorträgen. Vier Professoren verdienen hier genannt zu werden. Wenn Kant ungeachtet seines gehaltenen eleganten Wesens an „dem lustigen Schuster" solches Gefallen fand, daß er selten eine Vorstellung versäumte, so sprach er dadurch den komischen Operetten das Wort. Und der gleichaltrige Professor Kypke theilte

*) Gothaisches Taschenbuch 1776. S. 103.

**) Da die Menge der Zuschauer zu groß war, so nicht im Theater in der Behrenstraße, sondern in dem hinter Monbijou.

ſeinen Geſchmack, ſo daß Hippels Abneigung — er ſchrieb in einem Brief „die Opern des Weiße finden einen abſcheulichen Beifall. Ich finde ſie nicht ſchön“ *) — wenig dagegen verfing. Der Staatslehrer J. C. Kraus, um ſeine Verehrung für Leſſings größtes Trauerſpiel thatſächlich kundzugeben, leitete eine Theaterprobe. In den philoſophiſchen Vorleſungen, die der genannte Profeſſor Karl Ludw. Pörſchke, Kant's Schüler und Freund **), zwiſchen 1787—1812 mit der Anziehungskraft barok ſprudelnden Witzes und renommiſtiſcher Ausdrucksformen zu halten pflegte, verbreitete er ſich auch über die dramatiſche Kunſt. In ſeinen „Gedanken über einige Gegenſtände der Philoſophie des Schönen“ ***) handelt ein nicht unbeträchtlicher Theil von Drama, Luſtſpiel, Oper u. ſ. w. Von den drei Einheiten erkennt er nur die der Handlung an, in ſofern ſie eine durch äſthetiſche Grundſätze bedingte Harmonie aller Theile des Dramas iſt. Die Einheit fordert eine Hauptperſon. Wir lernen ſie nicht aus der Geſchichte, indem wir, wie er ſagt, nur „die Einheit durch das geſetzgebende Vermögen unſeres Geiſtes finden. Der Dramatiker darf nie aufhören, Schöpfer der Handlungen zu ſeyn.“ „Wer vor der Bühne ſteht, muß wiſſen, daß er hier keine wirkliche Geſchichte, auch keine Kopie einer ſolchen vor Augen hat. Das ganze Weltalter iſt für unſren Geiſt nicht länger als die Zeit, welche er an daſſelbe denkt.“ „Der Schauplatz vor uns iſt nicht die Natur, ſondern nur ein Symbol der Natur; er muß ſich verändern, ſo wie ſich die Bilder der Einbildungskraft unter einander ablöſen“ †).

Pörſchke, ohne in Widerſpruch mit ſich ſelbſt zu gerathen: „Was wider die Grundgeſetze der Wahrheit iſt, das iſt auch wider

*) Hippel XIII. S. 56.

**) Kants Werke XI. I. S. 189.

***) Die erſte Sammlung erſchien Libau 1794, die zweite 1796. Im ernſt gelaſſenen Schriftſteller erkennt man nicht den Docenten wieder

†) Der genannte Pleſſing, wenn er auch erſt 1779 nach Königsberg kam und zwar nicht in jugendlichem Alter, mag dennoch durch die aus Pörſchke's Hörſaal verbreitete Anſicht beſtimmt worden ſeyn, in ſeiner Recenſion von Bergers „Galora“ ſich in Betreff der drei Einheiten auch in der Art auszulaſſen, daß nur die der Handlung zu beachten ſey. Nur dadurch, ſo erklärt er, daß die theatraliſchen Vorſtellungen bei den Griechen ohne Pauſe den Zuſchauern vorgeführt wurden, war bei ihnen die Einheit der Zeit und des Ortes bedingt.

die Gesetze der Schönheit" spricht sich dahin aus: „Geistererscheinungen, Hexen, Götter u. s. w. sind poetisch wahr, wenn sie zum Zwecke des Gedichtes nothwendig sind. Der Dichter fragt nicht, ob solche Wesen physiologisch wahr oder wenigstens wahrscheinlich seyn, er braucht sie nur zu Einkleidungen seiner Begriffe, zu Allegorien; sie passen gar wohl in die von ihm geschaffene Welt." Er weist dies in „Hamlet" nach und findet eben so wie Tieck, es sey die dämonische Welt von Shakspear so geschildert, daß ihre Erscheinungen als Bilder genommen werden können, die aus der aufgeregten Phantasie der Handelnden reflectiren. Nur in der Art ist der Held der Geistermacht unterworfen. Im Drama „erscheint der vollständige Mensch mit seiner Abhängigkeit und Freiheit zugleich; er beherrscht alle andern Ereignisse, er ist der Zweck, er gibt die Mittel. Alles Geschehene, dessen Grund die menschliche Freiheit nicht ist, muß doch ihr unterworfen und zu ihrem großen Zwecke angewandt werden."

Bei Anführung von Beispielen denkt Pörschke an „den Kranken in der Einbildung", er erweist, daß vom Dichter Fiesco's zufälliger Tod in der Tragödie nicht beibehalten werden konnte, er bemerkt von der Emilia Galotti, „sie hätte mehr innere Selbständigkeit, mehr Muth haben sollen; sie machte ihren Vater auf ihre weibliche Schwäche aufmerksam, unternahm zu wenig, um sich aus den Händen des Prinzen, der kein unüberwindliches Ungeheuer war, zu retten;" aber für gewöhnlich bezieht sich der Philosoph auf Shakspear und er theilt Bürger's andächtiges Entzücken „des größten Dichtergenius, der je gewesen ist und seyn wird." Zu Gottsched's *) Zeit wurde es eine Posse genannt, daß Othello's Eifersucht durch ein Schnupftuch zum Wahnsinn gesteigert wird, Pörschke erklärte Desdemona's Schnupftuch für poetisch bedeutsamer als welterschütternde Ereignisse. Er er-

*) Welche Kluft zwischen den Ansichten eines Gottsched und eines Pörschke! Dieser weist nach, daß das poetisch Wahre vom geschichtlich Wahren zu trennen sey und eifert gegen die, die das Wesen der Dichtkunst in die Nachahmung der Natur setzen. Bei Gottsched bestand das Verdienst des Dramatikers eigentlich nur darin, daß er das Mannichfaltige zu dem System des Einfachen zurückführte und die große Handlung in das Procrustesbette von Morgen bis Abend einspannte. Nur so könne nach ihm der Wahrscheinlichkeit des Zuschauers Genüge geschehn, der von seinem Sitze aus das Ganze beobachten solle.

innert an „Viel Lärm um Nichts“ an „Romeo und Julie“ an „Lear“ und an „Macbeth“ über den er in späteren Jahren bereits gesagt ist, ein eignes Buch schrieb.

Wie gewagt es auch seyn mag, unter längst verschollenen Dichtern in Preußen Nachfolger nicht allein von Weiße, sondern auch von Lessing und Goethe namhaft zu machen, so findet solches in dem Streben, das Unbekante an bekannte Begriffe anzulehnen und dadurch das Material übersichtlich und verständlich erscheinen zu lassen, Entschuldigung, wenn nicht Rechtfertigung. Die Männer selbst waren zu bescheiden, als daß sie einen Vergleich ihrer Arbeiten mit denen der unsterblichen Meister gewünscht hätten.

Zu den Verehrern des englischen Dramas und Lessing's gehört Friedrich Otto v. Diericke, der mit Liebe zum Militär auch zur Poesie verband. Der Sohn eines Helden, der 1769 seinen Tod in der Schlacht fand, ward er zu Potsdam 1743 geboren. Als Hauptmann des v. Stutterheimschen Infanterie-Regiments in Königsberg dichtete er ein beifällig aufgenommenes Trauerspiel und als Oberster und Commandeur des Regiments Prinz Louis von Hohenlohe gab er seine Fragmente über die Veredlung des Soldaten heraus, denen Gedichte und rhetorische Aufsätze beigefügt sind *). Er schwang sich zum Generallieutenant empor, Ober-Gouverneur der Königlichen Prinzen und beschloß sein Leben zu Schöneberg 1819.

*) „Fragmente eines alten freymüthigen Officiers über die Veredlung des Soldaten.“ Erster Band (es ist kein zweiter erschienen). Kgsb. 1798. In dem Abschnitt über die Disciplin und Kriegszucht führt der Verfasser aus, wie Strenge und Humanität stets verbunden seyn müsse. Im Felde ist der Befehlshaber zu berathen, sagt er, „wenn er mit väterlicher Würde vor den Soldaten hintritt und voll des ruhigen Gefühls, ihn nie anders als mit Gerechtigkeit, Edelmuth und Liebe behandelt zu haben, es ihm sodann beweisen kann, daß er ihn nicht seiner Kugel im Laufe nicht fürchtet und daß um ihretwillen er keine gelinderen Saiten aufzuziehn sich gedrungen fühlt.“ Von seinen Gedichten, theilweis in reimlosen und antiken Versen, sind etliche von Reichardt componirt. Sie sind zerstreut gedruckt in der Voßischen „Blumenlese“ und in Reichardt's „Gesängen fürs schöne Geschlecht.“ Er ließ eine von ihm in der Drei-Kronenloge zu Königsberg gehaltene Rede drucken und lieferte Beiträge für das „Archiv zur Aufklärung des Soldatenwesens“ u. s. w.

Das Trauerſpiel „Eduard Montroſe“ in fünf Aufzügen, er-
en zu Königsberg 1774 und ward daſelbſt 1776 nachgedruckt *).
s Trauerſpiel ward nicht allein in Königsberg und Danzig
derholt dargeſtellt, ſondern auch an andern Orten, auf öffent-
en Liebhaber-Theatern, ſo gab es in Hamburg 1776 Schrö-
, 1780 am Rhein die Großmannſche Truppe und 1783 in
da eine Dilettanten-Geſellſchaft.

Das Stück, in dem nur ſieben redende Perſonen auftreten**),
hält lauter dankbare Rollen, da auch in den kleineren die
ergie des Ausdrucks ihnen Intereſſe gewährt. Die Charaktere
d eben nicht neu, im Gegentheil iſt die Handlung aus alten
ementen zuſammengeſetzt. Unter den Perſonen befindet ſich ein
er Diener, der ſeinem Herrn mit rührender Treue ergeben iſt,
Rathgeber, der bei einem Leichtgläubigen Vertrauen gewinnt
d ihn zur Boßheit verleitet. Wie hier etwas von der Marinelli-
tur ſich kundgiebt, ſo erinnert das letzte Auftreten der Gelieb-
des Helden an das der Ophelia. Leſſing und Shakſpear
webten ihm offenbar in den von Begeiſterung getragenen Reden
, aber ſie leiteten ihn nicht in der Anordnung der Szenen, in
en erſter ſchon der Inhalt des Ganzen nur allzuklar aufgedeckt
ıt. Wie manchmal früher ſchon angeſchlagene Töne in den
dichten Goethe's und Schiller's erſt die rechte wirkſame
aft gewinnen, ſo erinnert manche Stelle in der Rolle Jennys ***)
Clärchen und die Vermächtnißſzene des Helden Montroſe an
der Maria Stuart.

Der Lord Eduard Montroſe, ein Günſtling des hingerichteten
ſnigs, flieht London, um nicht das Loos des Vaters zu theilen,
ſſen Blut auf dem Schaffot vergoſſen wurde. Allein er kehrt
mlich zurück, denn er liebt und zwar die Tochter Suffolks, der
t den übrigen Lords in London des Protectors Sache hält und
Andersgeſinnten als hochverrätheriſche Feinde haßt. Das
ück begünſtigt den Kühnen, er dringt in Suffolks Garten, be-
nmt Jenny, ſich mit ihm trauen zu laſſen und ihm zu folgen.
rd Surrey aber, der ſein Freund geweſen, iſt ſein heimlicher

*) Im „Theater der Deutſchen.“ Bd. XVI.

**) Siehe den Comödienzettel in der Beilage zur dritten Abtheilung.

***) Schauſpielerinnen gaſtirten gern in ihr.

Nebenbuhler geworden. Montroſe und Surrey haben in den politiſchen Wirniſſen ihre Väter verloren und dieſer wird von einem Sykophanten in der irrigen Meinung erhalten, Montroſe trage die Schuld vom Tode ſeines Vaters.

Eduard Montroſe von Diericke.

Erſter Aufzug. Vierter Auftritt.

Montroſe und ſein vermeintlicher Freund Surrey.

Montroſe.

Beruhige Dich Karl! beruhige Dich! Niemand hat mich erkannt. Dieſe Verkleidung ſichert mich; ſelbſt das über mich geſprochene Todesurtheil entfernt jeden Gedanken, jede Vermuthung, daß ich verwegen genug ſeyn ſollte, wieder nach London zurückzukehren.

Surrey.

Die Verrätherei iſt hellängigt. Für Verrath ſichert Dich nichts! Du mußt London verlaſſen. Kennſt Du jenen Platz Eduard?

Montroſe.

Grauſamer! Was für Bilder rufſt Du in meiner Seele zurück? Es iſt der Platz, wo das Blut meines Vaters floß.

Surrey.

Und wo morgen das Deinige fließen wird, wenn Du dieſe Nacht noch in London verweilſt.

Montroſe.

Ich kann, ich werde London heute nicht verlaſſen.

Surrey.

Deine Urſachen müſſen ſehr wichtig, ſehr außerordentlich ſeyn.

Montroſe.

Wenn Du geliebt haſt, wenn Du noch liebſt, ſo wirſt Du meine Entſchuldigung in Deinem eignen Buſen finden. Arm und flüchtig ſchweift' ich umher, ohn' einen andern Schatz zu beſitzen, als Dich mein Freund und das Herz einer Geliebten, die mehr als alle Kronen der Welt werth iſt. Endlich begab ich mich in jene glücklichen Thäler der Schweiz, wo unter dem wohlthätigen Einfluß der Freiheit Unſchuld, Freud' und Zufriedenheit wohnen. Ich glaubte dort in dem Schooß der Weltweisheit die Ruhe zu finden, die meinem Herzen ſo lange fremde war und die ich ſo ſehr bedurfte.

Aber umſonſt. Ich liebte heftiger, feuriger als jemals. Die Einſamkeit gab meiner Liebe neue Nahrung, neue Flammen. Auch die Eiferſucht goß ihr ſchwarzes Gift in meine Seele.

Surrey.

Armer unglücklicher Freund!

Montroſe.

Endlich erlag ich der Laſt ſo vieler ſtürmiſchen Empfindungen. Mein Herz ſchlug matt und kraftlos; ich fühlte die zerſtörende Gewalt des Todes. An einem Morgen Surrey glaubt' ich eine Stimme zu hören, eine Stimme, an die mein Herz ſo ſehr gewöhnt iſt. Du verläßt mich Eduard, rief ſie, du ſtirbſt! Komm in meine Arme, an meinem Buſen liegt Heilung, liegt Leben, liegt Wonne für dich! — Ich ſprang von meinem Lager, verließ meine melancholiſchen Thäler, flog nach London und hoffe hier Heilung, Leben, Wonne an dem Buſen meiner Jenny zu finden.

Surrey voller Beſtürzung.

Jenny!

Zweiter Aufzug. Zweiter Auftritt.

Montroſe und Jenny Suffolk.

Montroſe.

Ich frage Dich Jenny, ob Du Muth genug haſt, noch dieſe Nacht Deine Vermählung mit mir zu vollziehn und dann Engelland auf ewig mit mir zu verlaſſen.

Jenny.

Ha — Eduard, was begehrſt Du?

Montroſe.

Die Stund' iſt gekommen Jenny, da wir uns ſcheiden müſſen. Lebe wohl!

Jenny.

Verzieh einen Augenblick noch. Du biſt bleich! Du bebſt!

Montroſe.

Meine Seele wird bald in Sicherheit ſeyn. Morgen —

Jenny.

Was willſt Du mit Deinem geheimnißvollen Morgen ſagen?

Montroſe.

Morgen Jenny, morgen, wenn das dumpfe Getös der Todes-Glocke in Dein Ohr tönen, wenn das Geſchrei des blutgierigen Pöbels Dich wecken wird; dann wiſſe, daß ich es bin, deſſen Tode man zujauchzt. Und haſt Du dann eine Thräne für mich noch übrig, ſo weine ſie mir! Lebe wohl Jenny, lebe wohl!

Jenny.

Wohin Eduard? Wohin? Eduard, wenn ich noch die Geliebte Deiner Seele bin!

Montroſe.

Du biſt es! Du wirſt es noch in meinem Tode ſeyn.

Jenny.

So fliehe, verlaß London!

Montroſe.

Ohne Dich nicht Jenny! Mein Entſchluß iſt gefaßt. Er iſt unwandelbar wie die Sterne, die dort leuchten!

Jenny.

Wohlan Eduard, ich will Dich begleiten.

Montroſe.

Willſt Du mir über das Meer folgen? Kennſt Du das Element, dem Du Dich anvertrauen willſt? Es iſt ein wildes, treuloſes Element und nur ein ſchwankendes Brett macht die verächtliche Scheidewand zwiſchen uns und ihm aus.

Jenny.

Immerhin Eduard! Wirſt Du doch bei mir ſeyn.

Montroſe.

Wie aber, wenn unſtät und flüchtig wir umherſchweifen werden, wenn Elend und Noth mit uns ziehen, kein ſicheres Dach uns erwarten, heulende Winde durch unſre Hütte ſauſen und die Kälte unſre Glieder erſtarren wird.

Jenny.

Dann ſollen meine Hände für Dich arbeiten! Dann ſoll mein warmer liebevoller Buſen vor Kälte Dich ſchützen.

Vierter Aufzug. Erſter Auftritt.

Lord Surrey und Lord Darenby.

Darenby.

Konntet ihr die Vermählung nicht einen Augenblick noch hindern?

Surrey.

Unmöglich.

Darenby.

Lieber Lord, es iſt darum noch nicht alles verloren. Konnte Miß Suffolk nicht die Eurige werden, gut — ſo kann es Lady Montroſe. Ihr könnt Euch leicht gefallen laſſen, eine ſchöne junge Wittwe zu heirathen, deren hochzeitliche Fackel nur eine einzige Stunde brannte. Mylord lächelt einmal!

Surrey.

Laßt den froh ſeyn, laßt den lächeln, deſſen Seele rein von Verrath, rein von Mord, rein von jeder Trugloſigkeit iſt.

Darenby.

Kleinigkeiten Mylord — Kleinigkeiten.

Surrey.

Nennt Ihr es eine Kleinigkeit, von dem Bild eines verrathenen Freundes verfolgt zu werden, eine Blutſchuld auf ſich zu laden und eine Hölle in ſeinem Buſen zu tragen?

Darenby.

Es iſt alſo Euer Gewiſſen, welches Euch beunruhigt?

Surrey.

Ein ſchrecklicher Ankläger.

Darenby.

O! wenn es nichts als Euer Gewiſſen betrifft, mit dem wollen wir auch zurecht kommen. Wir wollen dem Verräther einen Schlaftrunk eingeben.

Surrey.

Einen Schlaftrunk? und auf wie lange?

Darenby.

Gewöhnt Euch nur jede Sache in ihrer wahren Geſtalt und ohne Hülle zu ſehen! Lernt frei als ein Mann ohne Vorurtheil, ohne Schwärmerei denken und ich bin ſicher, daß Euer Gewiſſen ſo ruhig ſchlafen wird als ein Kind, das auf Roſen gebettet iſt.

Surrey.

Es wird ſchlafen, eine Zeitlang ſchlafen! Aber es wird wieder erwachen, fürchterlich erwachen.

Daremby.

Wenn Euch dieſes nicht zureicht, ſo will ich einen Staar abrichten, will ihm die Wörter plaudern lehren: Montroſe war der Mörder Deines Vaters! ich will den Vogel über Euer Bett hängen und ſo oft der ſaure Geiſt der Melancholie in Euch aufdampft, ſo oft die Mißſucht Eure Seele trübe macht, ſo oft ſoll Euch der Staar ſeine Lection herſagen und Euch zurufen: Montroſe war der Mörder Deines Vaters!*) Und dann wird Jenny den Gram von Eurer Stirn wegzaubern und Euch in lauter reizenden Phantaſien einwiegen.

Surrey, der dem verläumdeten Montroſe Freundſchaft heuchelt, verräth ſeinen Aufenthalt, nachdem die Trauung erfolgt iſt. Im Ueberſchwall der Freude umarmt ihn der Verrathene:

O Surrey, ſollt ich Dich jemals ſo glücklich ſehen, als ich es in dieſer geſegneten Stunde bin, ſelbſt die Schergen des Todes würd' ich vergeſſen und Dein Glück fühlen.

Kaum hat ſich Montroſe entfernt, ſo nimmt Surrey, dem Jenny's Vater ſie zugeſagt, die Zeit wahr, um ihr ſeine Liebe zu erklären. Da jener zurückkehrt, ſieht er ſich von der Wache ergriffen auf Suffolks Mahnung:

Wache, thut eure Pflicht!

Zu ſpät erkennt Surrey das Schändliche ſeiner Treuloſigkeit. Sein teufliſcher Rathgeber, der, da es ſo weit gediehen iſt, nun kein Hehl daraus macht, ihn hintergangen zu haben, wird von ihm durchbohrt, nachdem er höhniſch die Worte geſprochen:

Glaubt ihr, daß ich ſo niedrig ſeyn werde, eine That zu läugnen, die mein Stolz iſt. Montroſe war mein Feind; er lag gleich

*) In „König Heinrich der Vierte" Th. I. ſagt Percy:

„Ich find' ihn, wo er ſchlafend liegt,
Und ruf' ihm in die Ohren: Mortimer!
Ja einen Staar ſchaff' ich, der nichts ſoll lernen
Zu ſchrein als Mortimer und geb' ihm den,
Um ſeinen Zorn ſtets rege zu erhalten.

einer Schlang' auf meinem Wege, ich bedurfte eines Knaben, ſie wegzuräumen, und der Knabe wart Ihr.

Der letzte Akt ſpielt beinahe ganz im Tower, in dem das Gefühl des Zuſchauers ſchonungslos auf die Peinbank geſpannt wird. Manches Auffallende, manches Unwahrſcheinliche giebt hier Anſtoß.

Ebenſo wie Jenny treibt es den reuig abtrünnigen Freund in den Kerker zum Gefangenen. Nachdem Jenny's Gefährtin eine kurze Anrede an ſie gerichtet, findet ein Szenenwechſel ſtatt und nach einem beinahe eben ſo kurzen Auftritt, mit Surrey und ſeinem Bedienten, eröffnet ſich der Tower. Ohne Weiteres finden die Mädchen und der Lord Einlaß. Wir vernehmen, wie Montroſe ſeinem alten treuen Diener ſeine letzten, frommen Beſtimmungen ertheilt, wie er dem zerknirſchten Freunde (der bald darauf ſich tödtet) feierlich Verſöhnung angedeihen läßt, wie er ein Bündniß über das Grab hinaus mit Jenny ſchließt.

Montroſe.

Am Ende gilt es gleich viel, ob eine langſame ſchleichende Krankheit den Faden des Lebens zernaget oder ein ſcharf geſchliffenes Eiſen ihn zerſchneidet. — Du lächelſt mein Kind! O lächle noch einmal meine Liebe! Die Natur, als ſie dich bildete, da lächelte ſie auch.

Jenny.

Sey mir willkommen Gedanke! Nun will ich dich feſthalten.

Montroſe.

Was iſt es für ein Gedanke, der dich ſo ſehr beſchäftigt?

Jenny.

Ich denke, ob es nicht ſchön ſeyn würde, wenn du in jenen ſeligen Wohnungen einen Schatten anträfſt, der dir zulächelte. Ich will bei dir ſein, wenn du ſtirbſt! meine Seele ſoll um dich ſchweben, ſoll dir zurufen: getroſt Eduard, getroſt!

Um nicht viel Spielende zu bemühen, iſt es Suffolk ſelbſt, der den Tod dem Gefangenen ankündigt. Montroſe wird auf Befehl des Protectors abgeführt. Jenny in einer bis zum Wahnwitz ſich ſteigernden Erregung ergreift Surrey's Degen, den niemand ihr zu entwinden wagt und den Schatten des Gemahls anredend verläßt ſie die Kerkermauern. Tiefgebeugt folgt der Blick des

Vaters der Unglücklichen, die sich „liebenswürdig in ihrem Unsinn, liebenswürdig in ihrer Raserei noch" zeigt.

Ludwig von Baczko, in Lyck 1756 geboren, in Königsberg 1823 gestorben, dessen Verdienste als Geschichtsschreiber Preußens stete Anerkennung finden werden*), erwarb sich im verwichenen Jahrhundert Dank durch seine Gedichte und theatralischen Versuche. Als er ein Festspiel zur Huldigungsfeier 1797 verfaßt hatte, so überreichte er den Abdruck dem Könige mit den Versen:

Nur für den Lichtstrahl, nicht die Freudenzähre,
Verlor mein Auge die Empfänglichkeit
Und zu des besten Königs Ehre
Fließt diese heut.

Baczko, der durch die Blattern ein Auge als Kind verloren, verlor im Jünglingsalter auch das andere. Um sich einen Erwerb zu verschaffen, gab er eine schönwissenschaftliche Zeitschrift: „das Preußische Tempe" heraus, und verband sich zu dem Ende mit Freunden der Dichtkunst, wie Herklots, der eine Zeit lang sein Hausgenosse war und der nachmals in Berlin für das Theater arbeitete, und Pleffing. Schon in der Zeitschrift spricht sich des edlen Herausgebers vorwiegende Neigung für das Vaterländische aus. Er wollte nützliche Kenntnisse verbreiten und das Unedle beseitigen**), überall der Noth aller Leidenden, besonders der Mitbürger, entgegenwirken und jedes das Gute hindernde Vorurtheil bekämpfen. Zu dem Letzten gehörte sein eifriges Streben, durch sein Beispiel der Welt darzuthun, daß viele Geschäfte von einem Blinden besser zu verwalten seyn als von einem Sehenden. Was er leistete, grenzt wirklich ans Fabelhafte***). Er spielte

*) Stenzel schrieb 1837 in seiner „Geschichte des preußischen Staats": „Wir verdanken Baczko für die Geschichte der innern Verhältnisse Preußens ungemein viel, fast Alles."

**) Er stiftete mit Mosqua einen sittlich-wissenschaftlichen Verein (Tugendbund), der unter anderm sich die Bildung des Volkes zum Ziel setzte und der eine strenge Censur handhaben wollte über Gassenlieder, Traumbücher, um das Schlechte, das gedruckt wurde, durch Besseres zu verdrängen.

***) L. v. Baczko Geschichte meines Lebens. Kgsb. 1824. 3 Bde. Vorher war schon erschienen: „Ueber mich und meine Unglücksgefährten, die Blinden. Leipz. 1807.

Schach und verstand sich auf Taschenspielerkünste, er lehrte seinen Vorleser die Mönchsschrift der alten Urkunden und urtheilte über Farben, die er in manchen Stoffen wahrzunehmen glaubte, er machte Spazierfahrten und unterhielt sich über Gegenden, die ihm keineswegs gleichgültig waren. Da er in solchem Grade körperliches Gebrechen vergessen machen konnte, so konnte er es nicht begreifen, warum man auf seine Anträge zur Uebernahme von allerlei Aemtern nicht einging, und mit Erbitterung glaubte er sich verfolgt zu sehen, darum weil er blind und lahm und Katholik war. Er erbot sich einem Vornehmen zum Reisegesellschafter in Italien, er wollte eine Knaben-Erziehungsanstalt anlegen und wiederholt bewarb er sich um eine Universitäts-Professur. Die Lehrerstelle, welche er an der Artillerie-Akademie versah, sowie die, welche er durch Verwendung des General-Lieutenants v. Diericke an einer neu errichteten Militärschule erhielt, waren wenig einträglich und Schriftstellerei mußte das Fehlende beschaffen*). Er schrieb gar viel. Wenn aus den gelungenen Partien seiner Geschichtserzählung der Beruf des Schreibers klar hervorleuchtet, so erscheint seine Poesie nur als Frucht einer feinen literarischen Bildung und sie ist mehr aus einer Alles umfassenden schriftstellerischen Betriebsamkeit als aus Begeisterung hervorgegangen. Unter seinen Gelegenheitsgedichten (die auch er manchmal für Geld zu machen sich veranlaßt sah) zeichnet sich eines „Beim Grabe der Frau von Werder“**) rühmlichst aus. Wie zu seinen Romanen ihm gewöhnlich Stoff die vaterländische Geschichte gab, er schrieb „den Ehrentisch“, „Hans von Bayfen“, „Witold“, so auch zu seiner größeren dramatischen Arbeit.

v. Baczko theilte den Geschmack aller Gebildeten damals für das Theater***). Zum Dank für die Gefälligkeit, mit der er

*) Das Honorar seines großen Geschichtswerkes bestand in Büchern zu einer Leihbibliothek, die er zuerst hier anlegte. — Gegen das Ende seines Lebens schrieb er ein Buch über den militärischen Pferdeankauf und eines über die Kochkunst, zu dem einen lieferte ihm ein Sohn, zu dem andern seine Gattin das Material.

**) Sie war die Tochter des, in der Geschichte des hiesigen Kunstlebens später zu nennenden, Regimentschirurgus Gerlach.

***) Baczko, der für mehrere auswärtige Zeitschriften Beiträge lieferte (wegen eines lügenhaften Gerüchts, das er über die Taufe von Gomperz verbreitete,

häufig Theater-Prologe verfaßte, geſtanden die Directionen, ſowohl Steinberg als die Hendel-Schütz, ihm nebſt ſeinem Begleiter gern den freien Eintritt zu, von dem der beſcheidene Mann jedoch nur dann Gebrauch zu machen erklärte, wenn die Plätze nicht von Zahlenden beanſprucht würden.

Sein älterer Freund, der Oberforſtmeiſter Jeſter gab ihm Gelegenheit, die Vorſtellungen eines Privattheaters zu beſuchen, die erſten, denen er beiwohnte, und vermittelte ſeine Bekanntſchaft mit Kotzebue.

In Danzig wurde 1789 von ihm „Conrad Lezkau, Bürgermeiſter zu Danzig", ein vaterländiſches Trauerſpiel in 5 Akten aufgeführt, welches 1791 in Königsberg in Druck erſchien. Auf dem Comödienzettel las man die Bemerkung vom Verfaſſer: „Leſſings Ausſpruch, daß die Geſchichte nur als Repertorium von Namen zu den Charakteren des Schauſpieldichters dient, benutzte er zum Theil; blieb aber, wo es ihm möglich war, der Geſchichte wörtlich treu." Wirklich ſind in dem Stück Stellen aus Schützens Chronik wörtlich entlehnt. Wir ſehen, daß der Verfaſſer des vaterländiſchen Trauerſpiels nicht gegen ſein beſſeres Wiſſen ſündigen und lieber dieſem das poetiſche Intereſſe unterordnen wollte. Wie etwa Livius ſeine Perſonen redend aufführt, läßt er ſeine Helden ſprechen und überall kehrt er den Hiſtoriker heraus. Als eigene Erfindung fügte er den Perſonen des Stückes, die theils zu den Ordensrittern, theils zu der Bürgerſchaft Danzigs gehören, ein Paar hinzu von heidniſch-preußiſcher Abkunft, und war bemüht, „ſie ſo darzuſtellen, wie unſere Vorfahren wirklich dachten und handelten." Dieſe ſind es — nämlich der als Narr mißbrauchte Milidewo und die zur Buhlerin herabgeſunkene Wallewona — die aus ſtill genährtem Groll gegen die Kreuzherrn den Bruch zur blutigen Entſcheidung bringen zwiſchen ihnen und dem Danziger Rath. Die Ordensherrſchaft in ihrer Verſunkenheit ſtürzt zuſammen, aber als Opfer heimtückiſchen Verraths fallen vorher Lezkau und ſeine wackeren, der Bürgerſchaft treu ergebenen Freunde. Lezkau, ſagt Baczko in der Vorrede, iſt ganz wie ihn

hätte er bald einen verdrießlichen Prozeß ſich zugezogen), verfaßte für Bertram's Litt.- und Theater-Z. 1782 S. 769 einen Aufſatz: »Bemerkungen über die Schauſpiele und Schaubühne der Alten.«

Geſchichte ſchildert, edel, groß und gut. Wirkſame Charaktere
en gegen einander treten und die ganze Anlage die Abneigung
n das franzöſiſche Theater und die Verehrung für das briti-
darthun *).

Conrad Lezkau von v. Baczko.

Ilidewo, ein Littauer, und zwei der Handlungsweiſe des Komturs abholde Ritter.

Milidewo.

O! daß ihr mein Landsmann wäret und ich für euch ſterben könnte. — Herr nehmt meinen Dank an, es iſt wenig — aber ich habe doch nie einem Ritter für etwas gedankt. Ich rathe eure Abſicht und will euch den erſten Beweis des Zutrauens geben.

Botho.

Ob der Komtur ſeine Leute kennt?

Milidewo.

Fürwahr nicht! Er raubte mir Wallewona; ich der Heerführer meines Volkes komme her, ſie ihm wieder zu rauben. Ich ſprach unklug, weil er es gern hörte. Er hatte die Dirne vergiftet**), drum mag ich ſie nicht; — kann ich ihm einen Schaden zufügen, ſo bin ich bereit.

Botho.

Ich traue dir. Gieb Hugern dieſen Brief.

Huldrich.

Bewahr' ihn gut und verrath' uns nicht!

Milidewo.

Eher leide ich Qual und Tod. Freundesverrath, Mißbrauch des Zutrauens iſt eine Greuelthat! ſchändlich vor Göttern und Menſchen und Dank ſei's den Göttern! ich und mein Volk begingen ſie nicht.

*) Dahin gehört auch wohl der häufige Szenenwechſel und die Berückſichtigung all desjenigen, was dem Auge imponirt. Zu der Darſtellung in Danzig hatte Zimmermann neue Dekorationen. An Shakſpeare dachte der Verf. nicht weniger als an Goethe, ſo gemahnt die Szene, in der Lezkau den Richtern gegenüber ſteht, an den »Götz«.

**) D. i. entehrt.

Lezkau, der verläumdet worden, daß er dem Komtur durch Gift nach dem Leben gestellt habe, mißtraut in seiner Arglosigkeit nicht der Einladung, durch die er zu einem Gastmahl auf das Schloß beschieden wird. Er wird mit seinen Freunden gefangen gesetzt und vor Gericht oder zur Verurtheilung geführt.

73. Lezkau, indem er vor den Tisch der zu Gericht sitzenden Richter tritt.

Hier steh' ich vor euch, ein Gefangener durch List, und sehe, es gilt Leben und Leib. Aber Ritter! denkt an Weinreich von Knipprode, denkt an alle die großen Männer und Helden eures Ordens und könnt ihr euch noch schämen, so begeht keine böse That, erniedrigt euch nicht zu falschen Beschuldigungen. Ihr habt uns eure Freundschaft mit Siegel und Briefen bestätigt, wenn ihr die nicht haltet, so seyd ihr schlechter als der Geringsten einer. Bedenkt, daß eine Nachwelt euch richtet. — Auf keine eurer Beschuldigungen vertheidige ich mich.

Wallenrod.

74. Bei meinem Rittereide! der Mann ist unschuldig!

Elsen.

Ihr wollt euch also nicht verantworten, wenn man euch die Klagen stellt?

Lezkau.

Nein!

75. Gros, Lezkau's Schwiegersohn und Rathsherr.

Wir sind unter Mörder gefallen. —. Was sollen wir thun?

Lezkau.

Sterben wie Männer.

Komtur.

Wollt ihr euch für schuldig erkennen, jeder von euch zehntausend, die Stadt hunderttausend Mark Strafe erlegen, Uhrfehde abschwören, auf den heiligen Reliquien mir und dem Orden uneingeschränkten Gehorsam geloben: dann seyd ihr frei.

Gros.

Durch welche Niederträchtigkeit haben wir diese Zumuthung von euch verdient?

Elsen.

Was macht ihr viel Worte, übergebt sie dem Büttel.

Komtur.

Ich frage euch zum letzten Mal: Was hab' ich, was hat der Orden von euch zu erwarten?

Lezkau.

Wenn ihr als Ritter und Männer handelt — Liebe und Freundschaft bis ins Grab; handelt ihr als Buben — Verachtung.

Komtur.

Blut und Tod über euch!

Elsen.

Nachrichter hervor!

Komtur.

Nehmt diese drei, führt sie in den Thurm und bringt mir ihre Häupter!

Scharfrichter.

Ich bin Diener der Gerechtigkeit, vollziehe Urtheil und Recht; aber heimlich morde ich nicht. Les't auf öffentlichem Platze ihr Urtheil, dann vollstrecke ich, was meines Amt's ist *).

Gros.

Seht, eure Henker sind edler, als ihr!

Elsen, zieht sein Schwert.

Nieder, nieder mit ihnen!

84. Komtur.

O Lezkau! wie gern wählte ich deine Wunden und deinen Tod, wenn ich deinen Stolz, deine Seelenruhe mit erhielte!

88. Mildewo.

Ich habe ein Mährlein für euch im Vorrath. So etwas hört man im Leben nur einmal. Es war in meinem Vaterlande ein wackerer Krieger. Ihr raubtet ihm die Dirne. Flugs ergriff er einen Entschluß, eilte zu dem, der sein Mägdlein hatte, sprach, wie

*) In v. Baczko's Geschichte Preußens 1794 III. S. 44 heißt es von den zu Gast geladenen Bürgermeistern: »Sie kamen ohne Furcht; die Warnung des Hofnarren, sich vor dem, was ihnen bereitet würde, zu hüten, bewegte nur Huxern zur Rückkehr; aber Lezkau, Hecht und Gros wurden gleich nach ihrer Ankunft im Schlosse verhaftet und, da sie der Scharfrichter nicht ohne Urtheil und Recht enthaupten wollte, in der darauf folgenden Nacht von den Rittern selbst, die sich hiezu Muth angetrunken hatten, mit vielen Wunden ermordet.« Wie der Tod des Bürgermeisters, so ist auch der Zurücktritt Huxer's der Geschichte treu erzählt.

es in ſeinem Kopf und Herzen glühte, und das hielten die Euren
89. für Narrheit. Weil ſie über ihn lachen konnten, nahmen ſie ihn unter ſich auf. Er wollte die Dirne retten, aber eure Küſſe hatten ſie bereits verderbt. Da ſann er auf Rache. Die Edelſten des Landes machte er euch gehäſſig, ſie mißtraulſch gegen euch. Seine Liſt machte euch zum Mörder. Ihr wühltet im Blute der Edlen. — Gräßliche Rache und Verderben ſchwebt jetzt über eurem Kopf und nun lacht Milidewo wie die Geiſter ſeiner erſchlagenen Väter, denn deines Narren Narr warſt du.

Ein Schauſpiel: „Die Mennoniten. Ein Familiengemälde*), in 3 Akten, das eine Apologie der Toleranz in der edlen Handlungsweiſe eines Mennoniten uns zeigt und das vom Verfaſſer zum Beſten Steinbergs, Königsberg 1809, herausgegeben wurde, iſt unbedeutend, ebenſo ein „Prolog zur Feier der Huldigung: Das ländliche Familienfeſt" iſt von all zu kindlich frommer Geſinnung, der zu Königsberg 1798 erſchien. Auch eine komiſche Oper, die, von einem blinden Dichter verfaßt und von einer blinden Componiſtin in Muſik geſetzt, ſchon darum hätte einige Aufmerkſamkeit erregen ſollen, wurde bald nach ihrer Entſtehung vergeſſen. Sie führt den Titel „Rinaldo und Alcina" und behandelt einen Stoff aus dem Arioſt, über deſſen Lectüre v. Baczko als Jüngling ſein Auge verloren. Nachdem er bereits das Manuſcript dem Fräulein Thereſe Paradies nach Wien geſendet hatte, ließ er 1792 den erſten Akt in einer hieſigen Zeitſchrift drucken mit Vorbemerkungen**). Als er mit Entzücken, ſo erzählt er, die Hillerſchen Opern in ſeiner Jugend hörte, glaubte er in dem einfachen Geſange das Weſen der deutſchen Muſik zu erkennen. Die italieniſchen Opern nachmals erſchienen ihm als größere Meiſterſtücke, aber ihm war es, als wenn er bei dem neuen Palaſt ſich nach dem antiken Tempel zurückſehnte. Er wollte eine Verbindung verſuchen, indem er für die einfache Empfindung das Lied, für die ſtarke Leidenſchaft die Arie wählte, in anderer Weiſe aber Uebereinſtimmung dadurch zu erzielen meinte, daß er den

*) Die »Mennoniten« wurden einmal noch zu Kotzebue's Zeit gegeben.

**) Preußiſches Archiv 1792. S. 5. Vergl. v. Baczko's Poetiſche Verſuche 1824. S. 182.

Wechsel von Prosa und Vers aufhob und auch die Rede versifizirte. Im Winter 1793 verbieß er die Aufführung der Oper auf hiesiger Bühne. In Königsberg gab er ein Bändchen „Operetten" 1794 heraus.

v. Baczko, der sein Unglück mehr fühlte, als man es sonst bei Blinden wahrzunehmen pflegt, in dessen Schriften überall wie ein rother Faden oder wie Blutstropfen Klagen durchschimmern, erkaltete im Alter für Kunst und Poesie. Nur die Geschichte gewährte ihm Unterhaltung und durch sie verschaffte er eine solche auch Andern. Statt des Theaters besuchte er die deutsche Ressource und hier in einem ihm ergebenen Zuhörerkreise verlautbarte er eben so mild als einsichtsvoll seine Ansichten über die Zeitereignisse und belegte sie mit reichen Beispielen aus der Geschichte aller Orten und aller Völker.

Ein Jahr, nachdem er seinem dahingeschiedenen Freunde Jester in einem Lebensabriß ein schmerzliches Liebesopfer gebracht, ward er 1823 durch den Tod von allem Jammer erlöst. Sein Portrait, vom Professor Knorre gemalt, wurde zur Erinnerung an ihn in der deutschen Ressource aufgehängt. Danach ist der Kupferstich in Baczkos „Geschichte meines Lebens" gefertigt.

Unter den Freunden des Theaters, so viel ihrer damals waren, befindet sich Jester im ersten Range. Mit wahrhaft rührender Hingebung hielt er das Schauspiel lieb und werth vom ersten Jünglings- bis zum späten Greisesalter. Ganz Beamter und ganz Logenbruder war es bei der Liebe zur Sache ihm dennoch möglich, daß er in einer durchaus theatralischen Sphäre lebte und webte. Wenn nicht als dramatischer Dichter, so hatte er als Gönner des Theaters außerhalb der Heimat Ruf und Ansehn. Schauspieler und Concertisten, die nach Königsberg kamen, und wer in irgend einer Art mit der Bühne in Verbindung stand, suchte ihn zuerst auf und konnte sich seines Schutzes für versichert halten. Für aufopfernde Bemühungen ward er oft mit Undank belohnt.

Ernst Friedrich Jester*) wurde 1743 in Königsberg ge-

*) Denkschrift auf den Oberforstmeister Jester von v. Baczko in den „Beiträgen z. K. Preußens." Bd. V. S. 500. Das zu ihr gehörige Portrait giebt nur in sofern die Persönlichkeit wieder, als Jester in kerzengerader Haltung gern

boren. Zu ſeinen Vorfahren gehörte Simon Dach. Mehrere Monate zu früh brachte ihn die Mutter zur Welt, die ſie ſelbſt bald verlaſſen mußte. Drei Jahre darauf folgte ihr der Vater. Jeſters Tante war ſeine Erzieherin und in ihrem Gatten verehrte er ſeinen Pflegevater. Sein Lehrer Weber (nachmals Pfarrer in Leunenburg) ein Kenner der ſchönen Literatur, führte ihn ſchon im zarten Alter einer höheren, klaſſiſchen Bildung zu. Fünfzehn Jahre alt kam Jeſter auf die Univerſität und las neben den lateiniſchen Schriftſtellern unter des fein gebildeten Piſanski Leitung, auch die deutſchen Dichter mit glühendem Eifer. Obgleich er eine mädchenhafte Stimme hatte, ſo trug er doch Poetiſches mit dem ſchönſten Ausdruck vor. Sein elegant geziertes Weſen eignete ihn für die Schauſpielkunſt. Da Alexander Tritt aus Danzig, ſein Studiengenoſſe, ein Privattheater errichtete, auf dem Studenten vor einem gewählten Zuſchauerkreiſe auftraten, ſo war Jeſter nicht der letzte unter den Spielenden. Seine feinen Geſichtszüge, ſein zärtlicher Körperbau wieſen ihn auf das Fach jugendlicher Charaktere, und er ſpielte Anſtands-Rollen mit eben ſo vielem Geſchick, als der humoriſtiſche Podbielski derb komiſche. Jeſter gab den Bedienten in Leſſings „jungem Gelehrten", Eduard den Dritten in Weiße's Trauerſpiel, vornämlich aber, weil Damen nicht mitwirkend an dem ſzeniſchen Vergnügen ſich betheiligen wollten, die Liebhaberinnen, ganz vorzüglich die Sara Sampſon. Daß er täuſchen konnte, zeigte ſich an einem Abend, als er ſchon im Coſtüm vor Beginn der Vorſtellung mit bekannten Frauen ſprach und hinzutretende Zuſchauerinnen, ihn für ihres Gleichen haltend, bei der Begrüßung nach damaliger Mode, eben ſo wie den Damen, auch dem verkleideten Studenten einen herzlichen Kuß reichten. — Jeſter hatte unter den Profeſſoren einen Vetter deſſelben Namens, der die Rechte lehrte, und dies beſtimmte jenen wohl, ſich in die juriſtiſche Facultät einſchreiben zu laſſen. Er opponirte und reſpondirte bei mehreren juriſtiſchen Disputationen. Mehr als das Studium der Rechte erfüllte ihn aber das

in der Uniform erſchien, ſonſt hat man ihn in dem Grad ſich klein und ſchmächtig zu denken, als wir ihn auf dem Kupfer ſtämmig ſehen.

Theater und die Jagd. Das erſte veranlaßte ihn ‚hauptſächlich, ſich mit ſeinem Freunde Tritt 1765 für längere Zeit auf Reiſen zu begeben, um Deutſchlands Schaubühnen und Schauſpieldichter kennen zu lernen. Jeſtern fehlte es um ſo weniger in den verſchiedenen Städten an einer wohlwollenden Aufnahme, da er in Paris in den Freimaurerorden trat, in Wien ſich an ſeinen Pathen den Miniſter v. Rohde wandte, der als preußiſcher Geſandter daſelbſt mehrere Jahre lebte, und in München die Bekanntſchaft mit Brandes fortſetzte *). Wenn er an die Reiſe ſich erinnerte, ſo verweilten ſeine Gedanken am liebſten bei ſeinem dreimonatlichen Aufenthalt in Berlin, wo er in einem Hauſe mit Leſſing wohnte und mit ihm täglich verkehrte. Jeſter's erſter dramatiſcher Beitrag entſtand unter ſeinen Augen, eine Bearbeitung der „jungen Indianerin" von Champfort, eines kleinen Luſtſpiels, das durch Leſſing's nachbeſſernde Feile gewann und den Ruhm der Charlotte Brandes, ſie gab die Indianerin in Berlin 1772, durch eine Glanzrolle erhöhte **). Jeſter hatte aus Paris eine Anzahl der beliebteſten franzöſiſchen Stücke mitgebracht. Auch an einem zweiten Luſtſpiel „Das Duell" ſoll Leſſing ſeine Theilnahme bezeigt und es günſtig beurtheilt haben.

Einige Zeit, nachdem Jeſter in ſeine Vaterſtadt zurückgekehrt war, erhielt er den ehrenvollen Antrag, als Sekretair unter dem Miniſter v. Rhode zu arbeiten und ſich nach Wien zu verfügen. Hier fand er einen Jugendfreund in dem Legations-Sekretair Jacobi, der ſeine Neigungen theilte ***). Die Amtsgeſchäfte, die Jeſter gewiſſenhaft verſah und zur höchſten Zufriedenheit, ſo daß ihm einmal eine diplomatiſche Sendung in Oberitalien anvertraut wurde, erlaubten ihm nicht nur unter der Anleitung eines Ober-

*) Brandes II. 43.

**) Das Stück wurde ſchon in den „Theatraliſchen Beluſtigungen. Frankf. u. Leipz. 1766., Bd. II., wie das gewöhnlich war, ohne den Namen des Ueberſetzers gedruckt.

***) Elyſium, muſikaliſches Drama, von J. W. Jacobi, componirt von A. Schweitzer. Königsb. 1774. Im Theater der Deutſchen Bd. XIII.

förſters bei Wien im Forſtfach ſich gründlich auszubilden, ſondern auch die Abende dem Theater zu widmen. Hier kam 1770 ein Stück von ihm zur Darſtellung, ein Vorſpiel, das vor dem berühmten, zum erſten Mal gegebenen Luſtſpiel „der Poſtzug" von v. Ayrenhoff**) aufgeführt wurde; es gefiel nicht nur, ſondern es machte mehr Effekt als dieſes. Jeſter's Vorſpiel bildet ein Moment in der Geſchichte des deutſchen Theaters, weil durch dasſelbe für eine Zeitlang die Grotteſk-Poſſe von Wien verbannt wurde, wo man ſie als in ihrem eigentlichen Heimatsſitze warm gehalten und wo ſie ſich durch ein früh erlangtes Bürgerrecht geſchützt ſah. Der einflußreiche Regierungsrath Prof. v. Sonnenfels wollte es dahin bringen, daß das deutſche Theater in Wien den höhern Styl annähme, welcher bereits überall in Deutſchland der Schaubühne die Regel vorſchrieb. Er ſah ſich in der Ausführung ſeines Vornehmens von der einen Seite durch die Kaiſerin, auf der anderen Seite durch den dramatiſchen Dichter v. Ayrenhoff und durch den Schauſpieler Müller (alias Schröter) ***), der nur in regelmäßigen Stücken auftreten mogte, begünſtigt. Seit 1765 bekämpfte Sonnenfels in Zeitſchriften die Stegreif-Komödie, gegen die drei Jahre ſpäter ein kaiſerliches Verbot erging. Der Theaterunternehmer Affligio, ein Italiener von Geburt, ſo wie der Komiker Prehauſer ſuchten vergeblich durch Verdächtigungen, Anfeindungen und Karikatur-Vorſtellungen Sonnenfelſens Anſehn zu untergraben. Für den Theaterunternehmer ſtellte ſich die Sache um ſo ſchlimmer, als Prehauſer ſtarb. Da kam 1770, um den Faſching an ſeinem Geburts-

**) In Berlin wurde es während der Kochſchen Direction ſeit 1771 einige vierzig Mal gegeben. Sowohl nach Kochs Compendium I. S. 273. als Schmids Chronologie S. 285. iſt „Der Poſtzug" ſchon 1769 erſchienen, darum kann er doch erſt 1770 gegeben ſeyn. Baczko's Nachricht, daß Jeſters Stück „als Prolog zur erſten Vorſtellung" des Poſtzugs aufgeführt ſey, beruht ſicher auf Angaben des Verfaſſers. Andernfalls würde das in Wien überaus beifällig aufgenommene Luſtſpiel ſicher in Berlin und Hamburg früher gegeben ſeyn als 1771. Jeſter ließ in Wien eine Schri't über das dortige Theater drucken, die aber nach Erſcheinung der erſten Bogen unterdrückt wurde.

***) Urſprünglich der Lehrer der drei Söhne des alten Schuch, war er zuerſt auf dem Theater des alten Schuch aufgetreten.

ort durch ſeine Bernardoniaden zu feiern der Baron Joſeph v. Kurz nach Wien. Weil das kaiſerliche Verbot nicht aufzuheben war, ſo wurde eine Farce von Kurz wörtlich aufgeſchrieben und nach der Vorſchrift einſtudirt. Müller, der hier zu ſeinem Aerger an dem ausgelaſſenen Veitstanz mit Theil nehmen mußte, ergriff mit Begierde die Gelegenheit, den Bernardon lächerlich zu machen, und dieſe bot ihm der preußiſche Geſandſchafts-Sekretair dar, der in Wien nach landesüblicher Weiſe Herr v. Jeſter genannt wurde *). Er ſchrieb ein Luſtſpiel in einem Akt: „Vier Narren in einer Perſon," in dem Müller den vagirenden Kurz mit ſolchem Glück kopirte und die Lacher dermaaßen gegen ihn aufbrachte, daß dieſer in einer Vorſtellung, die er bald darauf gab, beinahe ausgepfiffen wäre und ſich bekennen mußte, in Wien ſeine Rolle ausgeſpielt zu haben. — Gottſched aus Königsberg begrub 1737 den Harlekin in Leipzig, man nannte den Akt ſelbſt eine Harlekinade, da der luſtige Geſell in anderer Geſtalt bald wieder zum Vorſchein kam, Jeſter aus Königsberg vernichtete 1770 ſein Treiben da, wo er zu Hauſe war, der ungehobelte Luſtigmacher ward aus ſeinem Vaterlande gejagt, aber durch Tücke des Schickſals in das Vaterland des preußiſchen Dichters, wie wir dies bald erfahren werden.

Nach dreijährigem Aufenthalt in Wien kehrte Jeſter nach Königsberg zurück, um hier, mit dankbarer Anerkennung der Schuchiſchen Leiſtungen ein lebendigeres Intereſſe für das Theater anzuregen. Eine feſte Anſtellung feſſelte ihn ſeitdem an ſeine Geburtsſtätte. Als Beamten empfiehlt ihn nichts mehr, als daß er im Büreau des Ober-Präſidenten v. Domhardt arbeitend, deſſen uneingeſchränktes Vertrauen bis zu ſeinem Tode ſich bewahrte **). Er trat in das Forſtdepartement, machte ſich verdient durch Erhaltung der Forſten und des Wildſtandes und ſchrieb ein verbreitetes Werk: „Ueber die kleine Jagd" nebſt forſtwiſſenſchaftlichen Schriften ***). Seit 1805 war er Oberforſtmeiſter.

*) Litt. u. Th. Zeit. 1779. S. 405.

**) Mit Pietät ſchrieb er Domhardts Leben für die Beiträge z. Kunde Pr. I. S. 3.

***) Auch ein Taſchenbuch über Schooßhündchen, die damals in der Damenwelt viel galten.

Mit allen, die seine Liebe für das Schauspiel theilten, innigst befreundet, ging er als Junggeselle, der er blieb, vornämlich in dem Hause des Regimentschirurgus Gerlach aus und ein, dessen Gattin in ihrem Kreise die Kunst nicht weniger schätzte, als es in einigen angesehnen Häusern Königsbergs der Fall war. Mit ihr spielte er fleißig Clavier und besprach alles Neue der Literatur, besonders des Theaters. Ein größeres Schauspiel, das er schrieb: „Freemann oder wie wird es ablaufen", rechtfertigte die großen Erwartungen, die man von seinem Talent hegte, nach dem Urtheil der damaligen Comödiengänger, vollkommen. Man meldete von Königsberg am 18. Apr. 1789: „Auf der hiesigen Bühne wird Freeemann gegeben werden. Der Verfasser ist Jester. Mehr darf ich nicht sagen, um völligen Glauben zu finden, daß Freemann eins der besten deutschen Originale ist. Benda komponirt zu diesem Stück für die Zwischenakte eine besondere Musik und auch die vorhergehende Symphonie, die vortrefflich ausfallen wird, weil er sie nach dem Charakter des Stücks setzt. Das hiesige Theater bekommt das Schauspiel zum Geschenk. Plan und Ausführung sind vortrefflich und der Dialog meisterhaft. Es muß viel Sensation erregen; es will aber auch sehr vorzüglich besetzt und gespielt seyn. Die Personen sprechen nicht, als wenn sie ihre Gespräche vom Papier gelernt hätten, sondern wie sie in der Conversation sprechen würden — in der feinen Welt sprechen müssen, ohne eben Adelungs Werke unterm Arm zu haben"*). „Freemann" ist ein auf Rührung berechnetes Schauspiel. Ein Recensent (John), der kein Freund der rührenden Komödie zu seyn bekennt, lobt es als ein ausgezeichnetes Stück**) und giebt den Inhalt in folgender Weise an: „Freemann war Offizier, wurde im Dienst von seinen Vorgesetzten beleidigt, dolmetschte das zweideutige Gesetz des Regiements nach dem Ausspruch seines Ehr-

*) Theater-Zeitung für Deutschland, Berlin bei Unger. 1789. S. 139.

**) Kritische Blätter zur Fortsetzung des ehemaligen raisonnirenden Bücherverzeichnisses Königsberg 1790. S. 103. „Sollte man, heißt es, nach allen diesen Winken (der Vorzüglichkeit) dennoch fühlen, daß Freemann kein so gutes Schauspiel wie Menschenhaß und Reue ist, so fühle man, was man will. Der Verfasser mag sich dann mit einem Sedaine, einem Lessing, Weiße, Goiter und mehr braven Männern trösten."

gefühls, forderte ſeinen Feind, erſchoß ihn und mußte fliehn. Er hinterließ Weib und Kinder — arm durch die Schurkerei ſeines Schwagers, der ein Legat unterſchlug, des alten Raths, Ritter mit Namen; deſſen Sohn, ein edler junger Mann, ohne vom Verbrechen ſeines Vaters zu wiſſen oder nur ſolches zu ahnen, unterſtützt die unglückliche Familie großmüthigſt während er den Pardon für Freemann bei Hofe nachſucht. Er erfährt in Holland, wo er ſich aufhält, die Schandthat des alten Ritter vom Mitgehülfen deſſelben, wagt es unter'm Incognito eines Kaufmanns ſeine Familie zu beſuchen, um ihr beizuſtehn, und erhält in eben dem Augenblick ſeinen Pardon, als Rath Ritter, der ihn erkannt hatte, ihn den Geſetzen überliefern will." — Ein zweites Schauſpiel war „Der Dorfprediger" nach Goldſmith's Roman**). Jeſter's Luſt- und Schauſpiele wurden mit Beifall und Liebe nicht allein von der Schachiſchen Geſellſchaft, in Danzig wurde zum „Dorfprediger" eigens eine neue Decoration gemalt, ſondern auch auswärts gegeben. „Das Duell" in Berlin und Hamburg 1771, „die junge Indianerin" in Berlin 1772, in Hamburg 1778, „Freemann" in Hamburg 1790, der „Dorfprediger" (als „Landprediger von Wakefield") ebendaſelbſt 1792. Daß Jeſter in den Stücken, die er nach dem Franzöſiſchen und Engliſchen bearbeitete, eine glückliche Wahl traf, erſieht man daraus, daß nach denſelben ſpäter neue Ueberſetzungen erſchienen, wie nach „dem Weſtindier" von Cumberland und den franzöſiſchen Luſtſpielen „Die Drillinge" und „Die junge Indianerin"*). Dem Luſtſpiel „Doctor Tonnuccio", in Hamburg gab man ihn 1798, mag vielleicht ein italieniſcher Schwank zu Grunde liegen.

Zur Würdigung ſeines Talents möge eines ſeiner älteſten Stücke in Erwägung kommen, zu dem Sedaine die Idee gab.

*) Die letzte des „Weſtindiers" iſt von Kotzebue, die der „Drillinge" von Schneider, der die ehemals verbreitetſte von Bonin zu Grunde liegt, die der „jungen Indianerin" von W. Vogel.

**) Als er in Königsberg 1792 erſchien, urtheilte ein Recenſent: Wer in einer großen Vorarbeit „einige Theile verändert und ſie doch zu einem ſchönen Ganzen vereinigt, hat ſeinen Ruhm eben ſo ſicher gegründet als der Schöpfer des Originals." Königsb. Gelehrte Anzeigen (bei Nicolovius) 1792. S. 533.

Das Duell oder das junge Ehepaar von Jeſter

hat nur einen Akt. Als Luſtſpiel muß es das *blutige* Vorſichgehn des Duells ausſchließen, kann es aber dann nur befriedigend, wenn der verletzte Ehrenpunkt vollkommen ausgeglichen wird. Dem iſt hier nicht ſo. Das Duell iſt verabredet zwiſchen einem jungen Ehemann und deſſen Schwager, denn dieſer hatte für anzügliche Reden auf einem Ball, wenn auch in abgeſondertem Zimmer, von jenem eine Maulſchelle erhalten. Vor beider Namen ſteht ein Von. Durch die Dazwiſchenkunft des Schwiegervaters werden die Gegner auf dem Kampfplatz von einander getrennt. Der Beleidiger zur Wiederherſtellung des Friedens nißt dem Beleidigten abbittend zu Füßen fallen, worauf derſelbe erwidert: „Ihre Abbitte hat meinem Stolze geſchmeichelt" und er, der Vater und Schwiegervater in einer Perſon iſt, ſchließt: „So recht meine Kinder. Was iſt wohl abſcheulicher in der menſchlichen Natur als die Zwietracht! und was iſt wohl rührender" u. ſ. w. *). Als Probe ſtehe hier folgende Stelle:

Johann, der Bediente, der den Herrn zur Stunde des Duells wecken ſoll.

Wie froh wollte ich ſeyn, wenn er das ganze Duell verſchliefe! Ich ſage, daß ich nicht aufgewacht bin. Man lieſt ja wohl in der Geſchichte der Hiſtorie, daß Leute 7 Jahre geſchlafen haben. Wenn er von ſelbſt aufwacht, ſo bin ich wenigſtens nicht Schuld daran.

Herr v. Whigall auftretend.

Gott mein armes Weib! Vor vier Tagen in ihren Armen der glücklichſte Mann und vielleicht in wenig Stunden —. So muß ein Vorurtheil, ein falſcher Begriff der Ehre meine ganze Glückſeligkeit zernichten. Was heiſen mir Stand und Geburt, wenn ſie mich mit dem eienden Vorzuge, zu dem ich ohnehin nichts beitrug, an eine unſinnige Gewohnheit feſſeln, die der Menſchheit zur Schande gereicht?

Frau v. Whigall, welche unerwartet früh vom Lande heimgekehrt iſt.

Ich habe Dich recht überraſcht, nicht wahr?

*) In der Rolle des Alten, Borſtenthals des Vaters, trat Ekhof kurz vor ſeinem Tode in Gotha zum vorletzten Mal auf im Jan. 1778. Litt. u. Th.-Zt. 1778. S. 403.

Whigall.

Gewiß — ich habe Sie heute nicht erwartet.

Frau v. Whigall.

Haſt Du auch an mich gedacht? Sieh — wie Du zuſammenfährſt. Geſtern war der Herr v. Whigall auf dem Ball en Domino.

Whigall.

Gott!

Frau v. Whigall.

O ich weiß noch mehr als das — daß Du ohnerachtet eines ganzen Serails von ſchönen Weibern und Mädchen gar nicht getanzt haſt, daß Du ausgeſehn haſt, als wenn Du lange Weile hätteſt — und ſiehſt Du, was Deine Julie für ein eitles und boßhaftes Ding iſt, das Alles hat ſie erfreut, ich habe daraus geſchloſſen, daß Du mich vermißt haſt, daß Du mich noch liebſt. — Aber ich weiß nicht, wie Du mir heute vorkommſt — ſo zerſtreut — ſo — Wenn ich eiferſüchtig wäre, ſo gerieth ich auf die Gedanken, daß ich Dir heute ungelegen komme, daß ich — Aber im Ernſt, ich kann mich in Dein Betragen nicht finden. Sind es noch die Nachwehen vom geſtrigen Ball?

Whigall.

Julie!

Frau v. Whigall.

Was iſt das? In Stiefeln und Sporn? Ha, ha Herr irrender Ritter! Alſo ein Rendezvous. Armer Mann! Jetzt wirſt Du ſchon zu Hauſe bleiben müſſen, nun ich gekommen bin. Gleich ſag mir, wo Du haſt hingewollt?

Whigall.

Ihnen entgegen.

Frau v. Whigall.

Mir entgegen und doch haſt Du mich erſt morgen erwartet. (Sie vermißt am Spiegel eines von zwei Portraits). Wo iſt mein Portrait?

Whigall.

Sehen Sie, wie lieb ich Sie habe. Es iſt ſeit Ihrer Abweſenheit nicht aus meiner Taſche gekommen

Frau v. Whigall.

Vergieb es mir, ich habe Dich beleidiget.

Whigall.

O meine theuerſte, meine liebſte Julie!

Frau v. Whigall zeigt auf das noch am Spiegel hangende Portrait.

Aber ſieh nur, wie traurig er ausſieht, daß Du ihn von ſeiner Julie haſt trennen wollen. Gieb ſie ihm wieder, Du haſt ja das Original. (Während er das Portrait aufhängt, findet ſie einen Brief:) „A Madame, Madame de Whigall.“ An mich? Was iſt das. Sie erbricht den Brief. Unglücklicher, was haben Sie gemacht?

Whigall.

Julie, Julie!

Frau v. Whigall.

Ich Ihre Julie? Nein Grauſamer, Sie haben mich nie geliebt.

Whigall.

Beruhigen Sie ſich.

Frau v. Whigall.

Ich mich beruhigen! nachdem Sie mein Unglück beſchloſſen haben. Grauſamer Mann, womit habe ich das verdient!

Die Blütenzeit für Jeſter's Theaterleben brach mit dem Erſcheinen Benda's an. Durch die Kunſt des melodienreichen Muſikers ſollten ſeine Worte den rechten Ausdruck gewinnen. Jeſter ließ ſich vom Kammerſekretär John, der nicht ohne Geſchick Feſt- und Gelegenheitsgedichte verfaßte, in der Metrik unterrichten, um Operetten zu ſchreiben. Was für Leipzig Weiße und Hiller waren, die in allen Schichten der Bevölkerung durch ihre Operetten eine endloſe Freude bereiteten, das wurden für Königsberg Jeſter und Ludw. Friedr. Benda. Der Muſiker wohnte bei dem Dichter und das wechſelsweiſe Eingehen des einen in die Ideen des andern gab ihren theatraliſchen Erfindungen einen höchſt wohlthuenden Reiz. Nachdem ihr erſtes gemeinſchaftliches Werk, die Operette „Louiſe“ bereits in Danzig 1789 aufgeführt war, wurde ſie im Winter 1790 in Königsberg auf der Bühne geſehn und fünfzehn Mal beinahe hinter einander dargeſtellt. Das Gefallen an den Arien und Duetten war ſo groß, daß bei der häufigen Nachfrage ein Gewerbe daraus gemacht wurde, ſie nach dem Gehör auf Noten abzuſetzen und in fehlerhafter Weiſe zu ver-

breiten. Dies nöthigte den Componiſten, obwohl ſein Werk nur in Danzig und Königsberg gehört war, ſie für das Clavier eingerichtet herauszugeben *).

Wenn Weiße es ſich vorſetzte „das kleine geſellſchaftliche Lied unter uns einzuführen" und das Gelingen ſich zur Ehre anrechnete, ſo kann ſie Jeſter in beſchränkterem Kreiſe mit ihm theilen, denn die von ihm gedichteten Lieder machten auch „einen Theil des geſellſchaftlichen Vergnügens aus und gingen ſogar zu dem gemeinen Volk über. Man hörte ſie auf den Gaſſen, in den Wirthshäuſern und auf den Hauptwachen, in der Stadt und auf dem Lande von Bürger und Bauervolk ſingen." Wie das „Als ich auf meiner Bleiche" aus Weiße's „Jagd" oder „Ein Mädchen, das auf Ehre hielt" das für die jetzige Welt noch in Haydn's „Jahreszeiten" erhalten iſt, aus Weiße's „Liebe auf dem Lande", ſo hallten in den neunziger Jahren in Königsberg überall die Geſänge aus der „Louiſe" voll harmloſer Freude und Gemüthlichkeit, wieder, das Eingangslied von Hannchen geſungen:

Heitrer Sinn und froher Muth,
Das iſt all mein Hab' und Gut
Und ich geb's, ſo arm ich bin,
Nicht für alle Schätze hin.
Jung und mürriſch ſteht nicht fein,
Lieber todt als traurig ſeyn.
Ach der Gram — nur gar zu bald
Macht er junge Mädchen alt.
Heitrer Sinn u. ſ. w.

oder das Duett zwiſchen Vater Kollmann und der Wittwe Günther:

Chocolade und Kaffee
Iſt nicht Brauch in meinem Hauſe,
Weit geſünder iſt der Thee
Sonntags, Sonntags, nur zum Schmauſe —
Außerdem kann ich's nicht leiden:

*) Louiſe, eine komiſche Operette in 3 Aufzügen von F. E. Jeſter. in Muſik geſetzt und für das Clavier eingerichtet von L. F. Benda Königsberg (1791).

Und auch das muß sie vermeiden.
Das merk sie sich, das sag' ich ihr.

Schon gut, schon gut Papachen,
Schon gut, ich merk' es mir.

Und noch eins: Zwar halt' ich Wein,
Doch das laß' sie sich nur sagen,
Niemand trinkt als ich allein,
Wein bekömmt nicht jedem Magen.
Nur nicht naschen, kanns nicht leiden,
Und das muß sie ja vermeiden.
Das merk sie sich, das sag' ich ihr.

Schon gut, schon gut Papachen,
Schon gut, das merk' ich mir.

Jester und Benda beschenkten die hiesigen Theaterfreunde darauf mit „Mariechen", einer Fortsetzung der Louise, und mit der „Verlobung", die mit Beifall aufgenommen wurden, wenn sie auch nicht den der ersten Oper erreichten. Als Benda durch einen jähen Tod dem Freunde entrissen wurde, fehlte es seinen Operndichtungen nicht an geschickten Componisten, deren Reihe Hiller eröffnet. Die anderen waren Stegmann, Mühle, Cartellieri in Wien, Präger und Schönebeck. Die von dem letzten gesetzte Operette „Der Wunder-Igel" in 1 Akt ist in Königsberg 1793 erschienen. Eine Oper „Esther" in 3 Akten scheint ernst gehalten und ganz in Versen geschrieben zu seyn.

Vielleicht, weil Jester gar zu sehr seine Erfindung den Talenten in der Schuchischen Gesellschaft anpaßte, scheinen die Opern auf andern Theatern nicht leicht in Szene gesetzt zu seyn. Nur eine wurde in Hamburg, „der Triumph der Liebe," 1796 mit der Musik von Stegmann dargestellt, aber lau aufgenommen.

Mit des Dichters heranrückendem Greisenthum, mit dem neunzehnten Jahrhundert verbreitete sich statt der warmen Theilnahme an der poetisch-dramaturgischen Thätigkeit Jester's über sie unfreundliche Kälte. Seine Liebe für das Schauspiel hörte aber nicht auf und heiter und gelassen, wie er war*), trug er Krän-

*) Der Buchhändler Nicolovius, der das Manuscript des mehrtheiligen

kungen und tröstete sich damit, daß es ehemals anders gewesen. v. Kotzebue, in dem er einen aufrichtigen Freund zu besitzen vermeinte, brachte ihn in der Fortsetzung der „Deutschen Kleinstädter" als Dichter Sperling auf die hiesige Bühne, die „Louise" die noch einmal auf den Wunsch der ältern Theaterbesucher zur Aufführung kam, wurde, vielleicht weil die Spielenden für das anspruchslos schlichte Gemälde keinen Sinn hatten, nur mit mitleidigem Lächeln aufgenommen, der „Freemann" war wegen Mangels an Zuschauern an einem Abend nicht gespielt und schon früher durch eine Anekdote in Verruf gekommen, die unter Lachen häufig erzählt wurde*). Jester nahm sich des Theaters jetzt weniger an durch das Schreiben neuer Stücke, als durch Rath, den er aus seinem Schatz von Erfahrungen den Directionen gab und durch das Kunstinteresse, das er in weiten Kreisen lebendig zu erhalten suchte. Ganz gab er das Schriftstellern nicht auf. Nach seiner Uebersetzung zu der Isouardschen Composition ward die „Aschenbrödel" gegeben und Jester empfand die Wonne mit der Dem. Toscani, wenn diese unter rauschendem Beifall tanzend die Arie: „Ich die kleine Aschenbrödel" da capo vortrug. Den letzten bedeutsamen Kunstgenuß gewährten ihm die Gastvorstellungen der Milder-Hauptmann.

Jester ging kurz vor seinem Hinscheiden mit dem Plan um, seine sämmtlichen dramatischen Arbeiten herauszugeben und den schwankenden Theaterverhältnissen in Königsberg — zwei Schau-

Werkes: „Ueber die kleine Jagd" nach Leipzig geschickt hatte, theilte ihm nach einiger Zeit die trostlose Kunde mit, dasselbe sey auf unbegreifliche Weise unwiederbringlich verloren gegangen. Jester war ruhiger, die Nachricht zu vernehmen, als jener, sie zu verlautbaren. „So werde ich das Buch noch einmal schreiben" sagte Jester und hielt Wort.

*) Jester in einer Mittagsgesellschaft brach nach der Tafel eher auf, als es dem Wirth und einem fremden Herrn unter den Gästen lieb war, nachdem er schon lange vorher unruhvoll nach der Uhr gesehn. Jester gestand, daß es ihn ins Theater triebe, da sein Schauspiel dargestellt würde. Der Fremde beurlaubte sich mit ihm, um an dem Vergnügen Theil zu nehmen. Man fand das Theater verschlossen. Jester bedeutete den Begleiter, es dürfe des Andrangs wegen geschehn seyn, mit der beruhigenden Bemerkung, daß für den Autor und seinen Schützling sich noch ein Plätzchen finden würde. Nach langem Klopfen wurde die Thür geöffnet und der mürrische Freiwohner gab den Bescheid, die Leute hätten das alte Stück nicht sehen wollen.

ſpielhäuſer hatte er in Aſche zuſammenſinken ſehn — einen neuen ſichern Halt zu gewähren. Beides konnte er nicht erreichen. v. Baczko zählt von ihm 10 Original-Luſt- und Schauſpiele, 9 Original-Opern, 13 Luſtſpiele nach Cumberland, Sedaine, Picard u ſ. w. und 4 Opern nach dem Franzöſiſchen auf, die in der Geſammtausgabe in zwölf Bände vertheilt werden ſollten. Größeren Dank bei den Nachlebenden glaubte ſich Jeſter dadurch zu erwerben, daß er einen hieſigen Banquier in das patriotiſche Unternehmen zur Erhaltung und Neubegründung des königsbergſchen Theaters zog. Dieſer ſpielte aber nur den Kunſtgönner und ging um ſo willfähriger großmüthigſt in die ihm vorgelegten Plane ein, als es ihm darauf ankam, die Welt noch eine kurze Weile länger über den ausbrechenden, totalen Banquerott zu täuſchen.

Jeſter trug von der Jahre Laſt gebeugt auf Penſionirung an und verlebte den Abend ſeines Lebens im Hauſe ſeiner alten Freundin Gerlach. Es wurde dunkler um ihn, da die Schwäche ſeines Auges ihm zuletzt das Leſen und Schreiben verbot. Die treuſte Pflege vermogte ihn nicht über die Mühſeligkeiten des Alters hinwegzuheben. Er war vergeſſen, noch ehe er ſtarb. Wenn bei irgend einem das Wort, daß der Prophet nicht im Vaterlande gelte, nicht zutraf, ſo bei ihm, deſſen dramatiſche Leiſtungen nicht nur mit Theilnahme, ſondern Enthuſiasmus empfangen wurden, wie kein Stück, das von einem Königsberger früher oder ſpäter hier gegeben iſt. Dennoch wurde ſein Andenken mit ihm begraben und, der in der Handſchrift zurückgebliebenen Schauſpiele nicht zu gedenken, ſind die gedruckten zu Seltenheiten geworden und vollſtändig vielleicht nicht mehr vorhanden *). Höchſtens erinnert man ſich noch im Garten der Todtenkopf-Loge, beim Anblick des Denkmals, das ſeine Ruheſtätte bezeichnet, der Verdienſte, die er ſich um den von ihm begründeten, neuen Sitz der Freimauerei er-

*) Obgleich „Freemann" und „der Wunderrigel" in Königsberg verlegt ſind, ſo ſind ſie nirgendwo, weder hier noch in Leipzig aufzufinden. Anfragen, die nach Berlin und Wien gemacht wurden wegen dieſer und der andern gedruckten Stücke, hatten keinen Erfolg. Nach Ermittlung des Ortes, wohin der handſchriftliche Nachlaß gekommen, kam von dort, einem Gute in Littauen, die Nachricht, daß er vor längerer Zeit „ſtoßweiſe als Maculatur" verwandt ſey.

ward, deſſen fünfzigjähriges Jubelfeſt er kurz vor ſeiner Auflöſung feierte. Sein Todestag war der 14. April 1822.

In dem Grad, als das Intereſſe an den bildenden Künſten abgenommen, ſtieg das Gefallen an den theatraliſchen Genüſſen. Der höhere Reiz des geſelligen Lebens begründete ſich auf ſie. Ein neues Stück, die gelungene Leiſtung eines Bühnenkünſtlers war das Tagesgeſpräch und der ausgiebigſte Stoff der Unterhaltung. Sobald eine Schauſpielergeſellſchaft ihren Einzug gehalten, beſtimmte der Comödienzettel die Hausordnung in den gebildeteren Kreiſen. Er ward als der Kalender angeſehn, auf dem der Theaterfreund neben Beiſchriften, die ſich auf die Darſtellung, auf den zahlreicheren und geringeren Beſuch eines Stückes u. ſ. w. bezogen, Begebniſſe vermerkte, die mit der Comödie nichts gemein hatten. So lieſt man auf zwei, die zur großen vorliegenden Folge der Danziger Comödienzettel gehören: „Schrecklicher Tag! Julchen meine Schweſter" u. ſ. w. „Heute Schweſter Julchen begraben."

Nicht nur als Zuſchauer wollte man ſich an dem mimiſchen Kunſtwirken betheiligen, ſondern ſich ſelbſt darin verſuchen. Mit wahrhaft leidenſchaftlichem Eifer wurde in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts überall das Liebhabertheater gepflegt und Opfer keinerlei Art geſcheut, um durch Sorgfalt und Mühe ſich des Beifalls der Geladenen zu verſichern. Nicht allein daß in den größern Häuſern bei feierlicher Angelegenheit die dramatiſche Vorſtellung der Mittelpunkt der feſtlichen Vereinigung ausmachte und Monate lang die Zurüſtung und Einübung den Familienkreis beſchäftigte, ſondern es wurden auch in zum Theil großartiger Weiſe Liebhabertheater errichtet, auf denen vornehme und graduirte Perſonen ein Paar Mal in der Woche vor 60 bis 80 Zuſchauern beliebte Stücke gaben, nicht kleine Komödien, ſondern Trauerſpiele, die den ganzen Abend ausfüllten, Opern, die ein langes Studium erforderten. Bisweilen zählte man an dreißig Spielende. Dadurch wurde die Theilnahme an den öffentlichen Theatervorſtellungen keineswegs geſchwächt, vielmehr ſtieg die Liebe an denſelben und der Schauſpieler und ſeine Kunſt fand größere Beachtung, indem man einestheils durch die Ausübung die Schwierigkeit erkannte, anderntheils ſich genöthigt ſah, vielfach den Rath und die

Beihülfe der Männer von Fach in Anſpruch zu nehmen. Das Privattheater belebte aber nicht allein den Kunſtſinn, ſondern es förderte auch die Kunſt. Aufkeimende Talente verſuchten ſich hier zuerſt mit ihren Leiſtungen als Dichter und Schauſpieler und ſtellten ſich nicht bei ihrem ſchüchternen Auftreten einer abſchreckend liebloſen Beurtheilung aus. Die bekannte Sophie Albrecht bewährte ſich als Künſtlerin auf dem Privattheater in Erfurt in der Titelrolle von Plümicke's „Lanaſſa", als Jenny in „Montroſe", ehe ſie öffentlich auftrat. Stücke, die einem Verbot zufolge aus engherzigen Rückſichten nicht öffentlich dargeſtellt wurden, oder deren In-Szene-Setzung kleineren Truppen ſchwierig war, wurden hier den Gebildeten zur Anſchauung gebracht. Als im Anfange „Emilia Galotti" auf den öffentlichen Schauplätzen nicht die verdiente Geltung ſich erringen konnte — ein Principal, als er ſie geleſen, ſchrieb an den Rand: Noli me tangere — wurde ſie auf den Privattheatern häufig aufgeführt. Die Kunſtfreunde Dresdens ſahen, da die Darſtellung von „Julius von Tarent" verboten war, das Trauerſpiel auf den Privattheatern. Dieſe ahmten alſo nicht nach, ſondern ergänzten und füllten den Mangel aus.

Fürſtliche Perſonen ſpielten auf dem Privattheater in Meiningen, das 1776 erbaut war, und in dem geſellſchaftlichen Hoftheater in Saarbrück. Prinzeſſin Amalie componirte für das Liebhabertheater in Tiefurt, auf dem ſie ſelbſt neben Goethe, der ſich als gewandter Schauſpieler zeigte, einzelne Rollen übernahm. Unter geiſtlichem Schutz gedieh zu einer namhaften Große das Privattheater in Erfurt und zwar unter dem des Coadjutors Freiherrn v. Dalberg ſeit 1782. Hier trat regelmäßig eine Reihe von Doctoren auf und es wurden „Die Zwillinge" und „Ariadne auf Naxos", „Clavigo" und „Die Räuber" gegeben. Neben dieſen Privattheatern im größten Maaßſtab gab es deren in großeu und kleinen Städten in allen Dimenſionen. Vornämlich wurde von ihnen die Würde des deutſchen Dramas vertreten.

Das Liebhabertheater wurde, wie es ſcheint, nicht leicht irgendwo früher und allgemeiner aufgeſchlagen als in Königsberg. Dies haben wir uns wohl dadurch zu erklären, daß die Anweſenheit der Ruſſen und der große Brand die herumziehenden Künſtler ſo lange vom Muſentempel fern hielten.

Johann Adam Tritt, ein begüterter junger Mann aus Danzig, errichtete, da er in Königsberg ſtudirte, 1764 ein Liebhabertheater und vereinigte ſich mit einer Zahl von talentvollen Freunden, um Vorſtellungen zu geben, zu denen eine Eintrittskarte zu erhalten, jeder für eine beſondere Begünſtigung anſah. Dies um ſo mehr, als damals keine öffentlichen Schauſpiel-Vorſtellungen ſtatt hatten. Aber auch als dieſe wieder begannen, behielt die Privatbühne ihre alte Anziehungskraft und ſelbſt Schauſpieler verſchmähten es nicht, Zuſchauer zu ſeyn. Die Bühne befand ſich in einem Hauſe in der Pulverſtraße, beſtand zwei Jahre und auf ihr wurde nur von Herren geſpielt. Unter ihnen zeichnete ſich der Unternehmer dermaaßen aus, daß nur eine Stimme war, er würde, wenn er das dramatiſche Studium ſtatt zum Vergnügen, zum Beruf erwählte, ſich zu einem der erſten Künſtler ausbilden. Neben ihm thaten ſich ſeine landsmänniſchen Commilitonen hervor Sendel und Gralath, die, während jener nachmals als polniſcher Legations-Sekretär in Warſchau und Danzig arbeitete, in ihrer Vaterſtadt wichtige Aemter verſahen. Unter den Königsbergern waren die vornehmſten Kurella, Herders Jugendfreund, Podbielski, Jacobi und Jeſter. Die beiden letzten, als der Ernſt des Lebens die heitern Kunſtjünger längſt zerſtreut hatte, fanden ſich als Geſchäftsmänner in Wien zuſammen, bevor Jacobi preußiſcher Conſul in London wurde *).

Im J. 1764 feierten Offiziere des v. Tettenbornſchen Regiments den Geburtstag ihres Chefs durch ein Feſtſpiel, das, von Lauſon abgefaßt, das Bild des Generals von 55 Lampen, zur Erinnerung an die Zahl ſeiner Lebensjahre, zur Anſchauung brachte und durch die Darſtellung von Leſſings „Schatz".

Im Hauſe des ruſſiſch kaiſerlichen geheimen Raths, Reichsgrafen v. Kayſerling — von hier aus verbreitete ſich zuerſt der feine Ton des geſelligen Lebens in weiteren Kreiſen über ganz Königsberg — befand ſich ein Theater, das viel benutzt wurde. Als 1771 der Prinz Heinrich, Bruder Friedrichs II., den Königsbergern einen Beſuch machte, ſo gehörten zu den Feierlichkeiten,

*) Zu den wenigen Mitgliedern des Liebhabertheaters, die nicht Studenten waren, gehört Lindner, der General beim Ingenieur-Corps wurde. Beiträge z. Kunde Pr. Bd. V. S. 504.

die ihm zu Ehren veranstaltet wurden, eine dramatische Unterhaltung im Hause des Reichsgrafen „auf dem dazu aptirten Theater" und dies war um so passender, als sich die kgl. Hoheit für das Schauspiel interessirte, auf dem Theater zu Rheinsberg zusammen mit dem Herzog Friedrich von Braunschweig spielte und wie dieser auch Dramatisches schrieb. Da er Französisches ins Deutsche übertrug, so ist es auffallend, daß Kayserling eine französische Vorstellung gab, die mit einem von der Reichsgräfin selbst verfaßten Prolog La chiffre en fleurs begann. Das Stück war der allbeliebte Deserteur von Mercier. Die Spielenden waren die vornehmsten Adlichen*). Einige Jahre später sah v. Hippel im Kayserlingschen Hause „Soliman den Zweiten" von Favart aufführen, in dem die Hauptrolle dem Herzog von Holstein-Beck zugetheilt war **).

Im Hause der Mutter des Herzogs, einer gebornen Gräfin zu Dohna-Leistenau, die „eine veraltete Vorliebe" für die ältern französischen Dichter nährte, war oft französisches Theater. In Opern pflegte Elisabeth Graun geb. Fischer, nachmals v. Stägemann, die Hauptpartie zu singen***).

Bei Kriegsrath Gervais wurde eine Oper vom Kriegsrath Bock gegeben, dessen Gattin, Sängerin und Lautenspielerin, eine Schwester Reichardts war †).

In Marienwerder wurde zur Feier des fünfzigjährigen Jubiläums des General-Lieutenants v. Krakow 1786 von Dilettanten „der deutsche Hausvater" mit einem Prolog gegeben.

Im Schloß in Heilsberg spielten die Offiziere der Garnison 1787 den „Vetter von Lissabon."

Auch in Danzig wird kein Mangel an Privattheatern gewesen seyn, wenn sich auch nur Nachricht von einem erhalten hat, das aber von der Art war, daß die Tragödien in Burlesken verwandelt wurden. Nur zwei der Spielenden verriethen Anlage.

*) Kantersche Zeitung 1771. S. 50. Der französische Prolog, so wie die deutsche Uebersetzung ist 1780 gedruckt.

**) Hippel Bd. XIV. S. 241.

***) Nach den dunklen Angaben in den „Erinnerungen von Elisabeth Stägemann." Leipz. 1846. Die Facta sollten hier durch veränderte Namen unkenntlich gemacht werden.

†) Hippel XIII. S. 87.

Liebe, mit der die Schuchiſchen Vorſtellungen 1781 aufgenom-
waren, beſtimmte eine Zahl Kaufmannsdiener zu einem
ſtverband. Sie gaben große Luſt- und Trauerſpiele, wie Brö-
„Adjutant" und den „Werther". Im letzten Stück ſetzte im
der Deklamation die Hauptperſon die Piſtole zu früh an
Kopf, deren rothgefärbte Mündung ſchon lange vor der Er-
ung das Blutmaal auf die Stirne prägte. In den ernſte-
Szenen wurde gelacht und die Obrigkeit machte durch ein
»ot dem Unfug ein Ende *).

Die Würde der Kunſt, die das Schauſpielweſen adeln ſollte,
nogte nicht das Hergebrachte, Handwerksmäßige ganz zu ver-
igen. Von Comödien, die einſtudirt werden, heißt es, ſie ſind
Arbeit". Vielfach blickte noch das Aberwitzige der Quackſal-
ude vor. So hat es etwas komiſch Frappantes die Art, wie
Spielenden nach den Fächern eingetheilt werden, wodurch die
Kunſt zur Zunftgenoſſenſchaft ſich herabgeſtimmt ſieht. An-
s hieß es „Tyrannenagent" „Königsagent" und auch jetzt
den noch die Schauſpieler engagirt als Chevaliers und Es-
s, Naturburſchen und polternde Alte **). Im 18. Jahrhun-
kam viel auf die Uebernahme der „Mantelrollen" und der
einkleiderrollen" an.

Die Mantelrolle ſpielte der Alte, der gefoppt werden ſollte
der dem Fopper gegenüber ſtand. Jenes war der Anſelmo
dieſer der Harlekin oder nach ihnen zugeſtutzte Charaktere,
in auch der kurze Mantel des Alten von Frankreich herüber-
ommen war. Unter den franzöſiſchen Schauſpielern in Berlin
t ſich einer 1740 hervor „welcher in Mäntelrollen, Charaktern
) Harlekins ſeines Gleichen ſuchte" ***). Als unter den deut-
n Stänzel, der letzte namhafte Anſelmo, alterte, verlor ſich
Intereſſe an den Mantelrollen und Leſſing ſchrieb 1781,
n habe es längſt ſatt „einen alten Laffen im kurzen Mantel

*) Litt. u. Theater-Zeitung 1782. S. 173.

**) Bisweilen war eine Rolle Bezeichnung für ein Rollenfach. Nach dem
rf ausgeprägten Charakter in der „Galora von Venedig" ſtellte man Schau-
lerinnen zu „Agneſen-Rollen" an.

***) Unter den deutſchen Schauſpielern war Koch in Berlin unnachahm-
„in den franzöſiſchen Mäntelrollen." Plümicke S. 276.

und einen jungen Gecken in bebänderten Hosen unter ein Halbdutzend alltäglichen Personen auf der Bühne herumtoben zu sehen *)." Auch in unserer Zeit ist der Name Mantelrolle noch nicht ganz ungewöhnlich. Sie werden von untergeordneten Schauspielern gegeben, die in ihnen nur repräsentiren oder figuriren.

Später kamen die Beinkleiderrollen auf. Wenn vormals die Damen zaghaft waren, und noch nach Lessings Ansicht mit Recht zaghaft waren, öffentlich aufzutreten und sich der Beurtheilung des Publikums preiszustellen, so traten sie nun herrschsüchtig auf und wollten gegen die Männer sich keines Vorrechts entäußern. Wie bei den Handwerkern die hinterbliebene Wittwe das Geschäft fortzusetzen pflegt, so ließ auch die Theater-Directrice den verstorbenen Director nicht nur nicht vermissen, sondern lieferte oft auch durch Ordnungsliebe und Umsicht den thatsächlichen Beweis, daß sie die Stelle der Männer mehr als zu ersetzen im Stande wäre. Ein Vorwurf entsprang aber daraus, daß, wie wir schon in einem alten Theater-Kalender lesen **) „die Directrice, wie gewöhnlich, eine besondere Lust zu allen ersten Rollen spürt und ihren Despotismus sogar bis ins Männerfach ausdehnt." Die Schauspielerinnen gefielen sich in Männertrachten und wurden in ihnen gern gesehn und es wurde „der Geschmack an Beinkleiderrollen", wie sie in der deutschen Bühnensprache heißen, ein Lieblingsgeschmack der deutschen Schauspielerinnen. Weiße beschenkte mit einem wirksamen Lustspiel „Amalie", 1766 erschien es im Druck, das Repertoir, in dem die Hauptperson als junger Mann von der ersten bis zur letzten Szene auftritt. Es machte auf allen Theatern einen um so größeren Eindruck, als die Amalie stets von einer Lieblings-Schauspielerin gegeben wurde. Später war es vornämlich das Preisstück „Der Adjutant" von Brömel, der unter den Comödien der Art, denn auch der Adjutant ist eine verkleidete Dame, seit 1780 mit schallendem Beifall aufgenommen wurde ***). An der von den Dichtern vorgeschriebenen Metamorphose hatten

*) In der Vorrede der zweiten Ausgabe vom „Theater des Herrn Diderot. Nach Théorie de l'art de Comedien. Paris 1826: „Les roles à manteau sont ceux du bas comique où l'on réussit le plus aisement.

**) Gothaſcher Theater-Kalender auf 1783. S. 38.

***) Auch Jesters Louise erscheint in männlicher Verkleidung.

oder die Schauſpielerinnen nicht genug. Sie rangen dahin, wenn Stimme und Wuchs es nicht als zu gewagt erſcheinen ließ, ſich in Rollen zu zeigen, in denen die erſten Heldenſpieler Lorbern ernteten. Lange bevor die Jungfrau von Orleans die Fahne ſchwang, bewunderte man ſchon Heroinen in klirrender Rüſtung mit Schild und Schwert. Eine ſolche war Madame Neuhoff. Madame Abt, die 1783 in Göttingen ſtarb, wagte ſich ſogar an die Rolle des Hamlet und vermehrte durch ſie ihren Ruhm. Es fehlte ihr nicht an Nachahmerinnen. In der Rollenbezeichnung der erſten Liebhaberinnen lieſt man jetzt ganz gewöhnlich: „verkleidete Rollen" um den gewöhnlichen techniſchen Ausdruck: „Beinkleiderrollen" zu vermeiden.

Die Revue der Schauſpieler iſt füglich mit der Neuhoff und und mit Döbbelin zu eröffnen, die mit martialiſchem Eifer eine Breſche in das von der Regelmäßigkeit all zu ſehr beengte Theater brachen, oder wenigſtens der ſteifen Feierlichkeit das Widerſpiel hielten. Beide bekannten ſich zu regelmäßigen Stücken, aber nur in ſofern ſie einen Gegenſatz zu denen von ihnen verachteten Stegreiffſpielen bildeten. Wenn beide auch eine Zeitlang Mitglieder der Schuchiſchen Geſellſchaft waren, ſo traten ſie in Danzig und Königsberg doch nur wenig auf und können daher abgeſondert von dem gleichſam in einander verwachſenen Perſonal betrachtet werden.

Madam Neuhoff, geborne Elendſohn, war eine Danzigerin und Enkelin des berühmten Pantalone Franz Jul. Elendſohn. Sie verſuchte ſich zuerſt in ihrer Vaterſtadt in der Dietrichſchen Geſellſchaft. Zu einer trefflichen Künſtlerin bildete ſie ſich in Petersburg aus, wohin ſie mit dem Ehepaar Garbrecht ging, um ſich der Hilverdingſchen Geſellſchaft anzuſchließen. Die Fortſchritte, die ſie machte, waren weniger eine Folge des Unterrichts von Seiten der Mitſpielenden, als von Seiten eines Ingenieur-Oberſten v. Meluſino, der mit den Leiſtungen der deutſchen, franzöſiſchen und engliſchen Comödianten wohl bekannt, im Stande war, ihr das Verſtändniß der höhern Schauſpielkunſt zu eröffnen. Die Rollen, welche die damals zwanzigjährige Künſtlerin ſtudirte, gab ſie ungleich vollendeter, als die ſie ſpäter für ſich lernte. Bruſt und Stimme, Geſtalt und Geſicht wieſen ſie auf das Heldenfach

hin. Mehr natürliche Anlagen als Studium befähigte ſie Racine's Phädra und Weiße's Roſemunde vortrefflich zu ſpielen. Im Komiſchen mittelmäßig, war ſie im Tragiſchen groß und erhaben und ihr Spiel galt für edel und natürlich *). „Wo Wuth und Verzweiflung auszudrücken iſt, ſo lieſt man, reißt ſie jeden Zuſchauer hin." In Petersburg vermählte ſie ſich mit dem Schauſpieler Reuhoff, der nach des deutſchen Theater-Directors Hilverding's Tode in deſſen Stelle trat, indem er ſich das kaiſerliche Privilegium zu verſchaffen wußte. Reuhoff ſtarb 1763 und ſeine Gattin war willens, das Unternehmen weiter zu leiten. Dies hintertrieb Scolari und Madam Reuhoff verließ Rußland und fand, damals 30 Jahre alt, Aufnahme in die Schuchiſche Geſellſchaft. Sie that ſich jetzt in männlichen und verkleideten Rollen hervor, in deren Ausführung ſie durch eine männliche Stimme unterſtützt wurde. Sie ſpielte den Orosman in der „Zaire", den Barnwell in dem „Kaufmann von London," den Kriſpus in einem Trauerſpiel von Weiße gleichen Namens und nicht weniger die Titelrolle in Weißens „Amalie." Als Amalie, Roſemunde und Orosman wurde ſie 1767 auch vom Königsberger Publikum beklatſcht. Im J. 1772 trat ſie wiederum vor daſſelbe. Obgleich erſt 39 Jahre alt, gab ſie nun Mutterrollen. Sonſt fand man ſie nicht verändert und ſetzte nur an ihrer Geſticulation aus, daß ſie zuviel Studium und Zwang verrathe. Sie gab in „Romeo und Julie" — Schmidt ſpielte die Hauptrolle — Juliens Mutter. Mit einem Cavalier, der unter dem Namen Overkamp auf der Schuchiſchen Bühne mit agirt hatte, ging ſie drauf in die weite Welt und kam endlich nach Petersburg zurück. Hier empfing ſie, da das von ihrem Mann beſeſſene Privilegium in Mende's Hände übergegangen war, ein zweites **).

Neben der Reuhoff glänzte ſeit 1766 auf der Schuchiſchen Bühne Döbbelin und durch vereinte Beſtrebungen brachten ſie es dahin, daß in Berlin „beinah einen ganzen Sommer hindurch faſt täglich Trauerſpiele geſpielt wurden" ***). Döbbelin drang darauf, in Hamburg den Richard III. bei Ekhofs Anweſenheit

*) Schmid Chronologie. S. 168. Plümicke S. 253.
**) Schmid Chronologie S. 264. 305
***) Plümicke S. 254.

darzuſtellen um ihn zu zerſchmettern" *); denn wenn dieſer bei den Helden des Corneille das Pomphafte und aufgebläht Strotzende durch Declamation und Stellung zu dem Anſpruchsloſen und einfach Ungezwungenen, mehr als erlaubt, herabzuſtimmen ſuchte, ſo ſchraubte jener es — man kann ſagen, bis zum Platzen herauf, und ſchwang die Donnerkeile bis zum Entſetzen. Die Wirkung, die Aeſchylus' „Eumeniden" bei den Weibern einſt zuwege brachten, wollte er durch ſein Spiel erreicht haben, indem eine Zuſchauerin vor der Zeit niederkam. Zu gütlicher Ausgleichung rühmte er einen Podagriſten geheilt zu haben, der ſich ins Schauſpiel tragen ließ und gefunden Fußes nach Hauſe ging. Als er in Weimar im „Oedipp" „O Abgrund öffne dich!" deklamirte, war, wie er zum Erſtaunen erzählte, ſeine Bewegung ſo heftig, daß er einen Abſatz ins Parterre ſchleuderte, der von einer vornehmen Dame mit dem Taſchentuch aufgefangen wurde, in das ſie Thränen der Rührung weinte. Auch in Luſtſpielen führte er durch ſeine Heftigkeit ſonderbare Effektſzenen herbei, ſo entführte er bei einer plötzlichen Handbewegung einſt den falſchen Zopf eines Mitſpielenden **).

Karl Theophil Döbbelin wurde in Königsberg in der Neumark 1727 geboren. Als er das Gymnaſium in Berlin beſuchte, ward er zum Militär ausgehoben, aber wieder entlaſſen, da er es nicht zu dem Höhenmaaß brachte, das man ſich von ſeinem Wachsthum verſprochen hatte. Döbbelin ſtudirte in Frankfurt a. d. Oder und in Halle. Lieber als den ernſten Studien widmete er ſich denen der Kunſt und er trat zur Neuberſchen Bühne, kurz bevor die berühmte Principalin den völligen Sturz ihres Unternehmens erlebte. Er entſchied ſich für das Heldenfach. Nachdem er hie und da geſpielt hatte, wurde er vom Comödiantenmeiſter Ackermann nach Königsberg 1754 eingeladen. Hier empfahl er ſich durch den Zamor in der „Alzire", durch den Ulfo im „Kanut." J. E. Schlegel im Ulfo, wie ſpäter Weiße im Richard III. gaben Gelegenheit zur Herausbildung der grell heroiſchen Tollwuth, in der Döbbelin ſich furchtbar zu gebärden wußte. Ulfo, eine Glanzrolle der älteren Heldenſpieler, wäre mit den

*) Meyer Schröder I. S. 125.
**) Ebendaſ. I. S. 88.

Alexandriner-Stücken früher vergessen worden, wenn jener ihn nicht von Zeit zu Zeit, zuletzt 1787, dem Publikum vorgeführt hätte. Effektvoll mogte die Deklamation seyn, wenn der vor Ehrgeiz zum Unmenschen gewordene Ulfo seiner Gattin gegenübersteht, der milden Schwester des milden Kanut, die ihn vergeblich zu beschwichtigen sucht

Ist denn nicht, was du bist, Kanutens Eigenthum?
Was hat dich wider ihn so aufgebracht?

Ulfo.

Sein Ruhm.
Soll er allein die Welt mit seinen Thaten füllen?
Sein Name wird genennt und meiner bleibt im Stillen.
Hier selbst in seinem Sitz will ich ihm Krieg erwecken.
Hat er mich erst gefurcht, nun will ich ihn erschrecken.

In Königsberg lernte er Friederike Hartmann, ein aufblühendes Talent, kennen und verlobte sich mit ihr, die aber vor der Vermählung starb. Hier gewann er im Spiel, aber nicht auf der Bühne, 200 Dukaten *) und gab, nachdem er ein Paar Jahre unter Ackermann gewirkt, die Anstellung auf, denn im Besitz jener Summe faßte er den Entschluß, eine große Reise durch Deutschland, Frankreich, Italien und England zu machen, um alle große Schauspieler zu sehn und durch die Wahl der ersten Muster zur höchsten Vollendung der Kunst zu dringen. Allein schon in Leipzig wurde er andern Sinnes. Gottsched, der sich für Döbbelin schon darum, weil er den Cato spielte, interessiren mogte, beredete ihn, eine neue Truppe zu bilden, denn wie er der Neuber einen gefährlichen Nebenbuhler in Schönemann aufgestellt, so wollte er auch ihrem Nachfolger Koch, der durch Aufnahme der Oper es mit dem classischen Geschmack verdorben, durch Döbbelin den Helden die Spitze bieten lassen. Dieser folgte dem Rath und errichtete, mit einem Privilegium vom Kurfürsten von Mainz versehn, 1756 wirklich eine kleine Gesellschaft **), zu der

*) Nach Schmids Chronologie S. 185. sechs tausend Thaler.

**) In ihr glänzte Madam Meeour, die unter Döbbelins Leitung zuerst Ruf erhielt und nach manchem Wechsel unter ihr auch den Abend ihres Kunstwirkens 1784 beschloß.

Madam Steinbrecher nebſt Tochter, und Brückner gehörten. Seine erſte Vorſtellung war Voltaire's „Oedipp", zu der die Garderobe in 24 Stunden beſchafft wurde. Der Krieg trieb ihn von Erfurt nach Weimar. Nach manchen Zügen ſah er ſich genöthigt, ſchon 1758 das Directorat aufzugeben. Er kehrte in der frühern Stellung zu Ackermann zurück, der mittlerweile Preußen verlaſſen hatte und in der Schweiz ſein Heil verſuchte. Ackermann, wie er den Ulſo ſpielte, ſo auch mehrere Rollen, in denen Döbbelin leuchten wollte trat ſie ohne Weiteres an ihn ab. 1766 iſt Döbbelin in Berlin und Mitglied der Geſellſchaft Franz Schuch d. j. Seiner ebenbürtigen Spielgenoſſin Neuhoff mußte er jetzt den Zamor in der „Alcire", den Orosman in der „Zaire" abtreten. Er ſetzte es durch, daß wenigſtens für eine Zeitlang nur „regelmäßige" (wörtlich gelernte) Stücke gegeben und die Harlekinaden und Stegreifſpiele verbannt wurden, obgleich Chriſtian Schuch, der den Vater nicht ohne Beifall als Hanswurſt kopirte, damals noch lebte, Stänzel im Improviſiren eine ſeltene Fertigkeit beſaß und Brandes ſich dafür erklärte.

Döbbelinen gefiel nicht lange das abhängige Verhältniß um ſo weniger, als er Wege kannte, um ſich ein zweites preußiſches Privilegium zu gewinnen. Als er 1767 dies Ziel erreicht, ſah er ſich von mehren Seiten unterſtützt, ſo von dem alten Märchner, der, wiewohl er längſt dem Theater den Abſchied gegeben, aus Gefälligkeit manche Rolle in der neu zuſammengetretenen Geſellſchaft übernahm. Döbbelin bereiſte die Mark, Preußen, Schleſien, Pommern und Sachſen, vereinigte ein vielfach wechſeln. des Perſonal und kreuzte die Unternehmungen verſchiedener Truppen. Mit Koch ſpielte er zu deſſen Nachtheil in Leipzig und neben Schuch beſuchte er Danzig und Königsberg. Länger als ein Jahr verweilte er, 1768 — 1770, in Danzig und Königsberg. Manche Stimme ſprach ſich entſchieden für ſeine Vorſtellungen aus und lobte ſie auf Koſten der Schuchiſchen. Dennoch fand er nicht ſeine Rechnung und fühlte ſich nicht veranlaßt, den Beſuch zu wiederholen. Wenn er in ſeiner Truppe auch einige tüchtige Kräfte beſaß, ſo war der Abſtich zwiſchen ihnen und anderen, die bereits der Vergangenheit angehörten, oder nichts für die Zukunft verſprachen, doch ſo groß, daß in den Vorſtellungen nicht ſelten gelacht wurde und widrige Störungen das Spiel unterbra-

chen *). Man vermißte Ordnung und Anſtand. Die bemerkenswertheſten Schauſpieler waren folgende. Das alte Ehepaar Garbrecht, Merſchy und Frau, er als Komiker, ſie als Tänzerin, Cordelia Felbrich als Sängerin angeſtellt. Ungeachtet des geringen Umfangs der Stimme gefiel dieſe in Danzig ungemein, vornämlich in der Operette „die verliebte Unſchuld“**). An Merſchy ſetzten es viele aus, daß er outrirte, auch der Komiker Klos wurde getadelt, weil er ein Uebriges thäte. v. Hippel fand indeß an ihm Gefallen, denn er ſchreibt: „Döbbelin hat einen ſehr, ſehr guten Bedienten. Dieſer Menſch hat ordentlich meinen entſchlafenen komiſchen Trieb aufgeweckt“***). Klos mit Brandes zuſammen übernahm ſpäter die Direction des Hamburgſchen Theaters. Lambrecht gehörte zu den vorzüglicheren Künſtlern und iſt einer der bekannteren Hamletſpieler. Ein Meiſter in auffallender Charakterzeichnung gab er auch Leſſing's Riccaut. Engelmeyer war der Tellheim-Spieler. Thering, der ſich in früheren Jahren Wille genannt, ſtellte ältere Perſonen aus den niedern Kreiſen dar. Madam Schulz geb. Meinzner, Gattin des Correpetiteurs, iſt bereits als eine Verwandte der Schuchiſchen Familie genannt, von der ſie ſich 1767 in Folge einer Einladung nach Hamburg trennte. Sie bildete ſich nach der Henſel und erfüllte die großen Erwartungen, die man von ihr hegte. Sie wird der Brillant der Döbbelinſchen Geſellſchaft genannt und die Karſchin beſang ſie in der Rolle der Pelopia in Weiße's „Atreus und Thyeſt.“ Sie war als Milwood im „Kaufmann von London“ und als Franciſca in der „Minna von Barnhelm“ unvergleichlich. Sie ſtarb 1774 erſt 34 Jahre alt. Zu bedauern war es, daß Mad. Döbbelin als Gattin des Directors die erſten Rollen in Anſpruch nahm, obgleich ſie nur durch ein angenehmes Aeußeres Eindruck machen konnte. In der Deklamation hielt ſie an unpaſſenden Stellen inne, weil Bruſt und Stimme ihr verſagte. Sie verhehlte manches durch ein gar zu lebhaftes Gebärdenſpiel und ſchlug die Hände über den Kopf zuſammen,

*) In Halle wurde Madam Döbbelin ausgepfiffen.
**) Plümicke S. 262.
***) Hippel Sämmtl. Werke XIII. S. 87.

wenn ſie nur eine ruhige Freude ausdrücken ſollte *). Wer ein Bild von den Vorſtellungen gewinnen will, die Döbbelin in Danzig und Königsberg gab, wolle eine Schilderung beachten, die von den Vorſtellungen, die er bald darauf den Leipzigern bot, freilich nicht mit unparteiiſcher Feder entworfen iſt. Nur das Thatſächliche iſt ins Auge zu faſſen. Da die herumziehenden Truppen die nämlichen Stücke zu wiederholen pflegen, ſo möge man ſich einer Täuſchung, wie im Diorama, hingeben, wo, umgekehrt wie ſonſt, die Bilder dieſelben bleiben, aber die Zuſchauer den Platz ändern. Im Repertoir keines Ortes fehlte „Richard III.“ Der Anfang wird ſo beſchrieben: „So wie der Vorhang aufgeht, ſchreitet Herr Döbbelin mächtiglich über die Bühne, wirft ſich in einen Lehnſtuhl, ſpringt auf, läuft ab, kommt wieder, wirft ſich in einen andern und endlich erſcheint Catesby. Zu dieſer Pantomime, die eine ziemliche Weile dauert, ſpielt das Orcheſter noch immer fort“ **). Nach Weiße ſoll Catesby zugleich mit dem König auftreten. Er fragt:

O König, welch' ein Gram umwölket dein Geſicht!

und läßt ſich den ſchauervollen Traum erzählen, in dem ihm die Geiſter der Erſchlagenen zurufen:

Des Ew'gen Zorn erwacht, bald biſt du Richard da!

In Königsberg wurde Gerſtenberg's „Ungolino“ aufgeführt. Im Hungerthurm erblickte man nur die Familie des Directors, indem Döbbelin den Vater, Madam Döbbelin den Francesco, die eilfjährige Tochter Karoline Maximiliane den Anſelmo und der kleine Sohn Karl den Gaddo darſtellte ***). — Wie der Erſtgenannte in dieſen Trauerſpielen glänzte, ſo ſeine zweite Gemahlin Catharina geb. Friederici, geboren in Brüſſel 1749 †), in „Romeo und Julie“ von Weiße und in

*) Weniger bedeutend waren Madam Engelmeyer, Hr. Klinge und Schulz aus Hamburg, die die Rollen der Alten und Väter übernahmen.

**) Schmid Parterr. S. 336.

***) Schmid Chronologie S. 276. Döbbelins Tochter bildete ſich zu einer vorzüglichen Schauſpielerin aus und wurde von Chodowiecki als Ophelia in Kupfer geſtochen.

†) Seine erſte Gemahlin Maximiliane Chriſtiane, geb. Schulz, ſtarb bei Madam Ackermann, der Mutter Schröders, im J. 1759 und die zweite Frau ward von ihr erzogen.

‚Eugenie" von Beaumarchais. Sie entzückte in Königsberg besonders in der letzten Rolle. — Von dem Vorsatz, nur das recitirende Schauspiel auf der Szene zu leiten, kam er bald zurück und nahm nicht nur seine Zuflucht zu den Operetten, sondern trat in ihnen selbst auf, so in Königsberg in der „Jagd" als König, im „Lottchen am Hof" als Schösser. Obgleich seine Stimme nicht Klang, nicht Umfang hatte, so gefiel er doch als Schösser. Wenn Döbbelin wider seine bessere Ueberzeugung das Singspiel aufnahm, so war das Ungewisse seiner Stellung dadurch nicht gehoben. „Nur ein Glücksfall vermogte Herrn Döbbelin zu retten" sagt ein Schriftsteller, der ihn als seinen Chef ehrte, nämlich die Erscheinung der „Minna von Barnhelm." Mit noch nie erhörtem Beifall gab er in Berlin 1768 das Lustspiel in 22 Tagen neunzehn Mal hinter einander und er hätte es vielleicht noch neunzehn Mal zum besten Frommen der Kasse aufführen können, wenn er nicht genöthigt gewesen wäre, abzureisen und seinen Umzug nach Potsdam, Stettin, Danzig und Königsberg anzutreten *). Die Vorstellung der „Minna von Barnhelm" muß eine durchaus vollendete gewesen seyn (Döbbelin spielte den Paul Werner und seine Gattin die Minna) **), so daß die Schuchische Gesellschaft, um nicht durch einen Vergleich zu verlieren, sich nicht eher daran wagte, als bis sie in einem Eckardt-Koch und einem Czechitzky einen ausgezeichneten Tellheim aufzustellen vermogte.

Döbbelin verstand Reime zu schreiben und ließ es daher an Prologen und Festspielen in schwülstigem Styl nicht fehlen. Man machte ihm den Vorwurf, daß er sich in den Conversationston nicht zu finden wisse und daher in Stücken, die ihn verlangen, wenig leiste. Das wollte Döbbelin nicht Wort haben und trug in Danzig, als er nach 18 Wochen im Nov. 1769 die Stadt

*) Plümicke S. 262.

**) Die bekannteren Stücke, die Döbbelin in Danzig und Königsberg darstellte, waren „Codrus" von Kronegk, „die Trojanerinnen" von Schiegel, „die ungewöhnlichen Liebhaber" von Hippel, „die Poeten nach der Mode" von Weiße, „Boockbeutel" von Borkenstein, „der blinde Ehemann" und „Herzog Michel" von Krüger, „die Betschwester" von Gelleri. Drei unter ihnen französischen Ursprungs: „Graf Essex" von Th. Corneille, „der verehlichte Philosoph" von Desiouches und „Glücklicherweise" aus Champfort vom Prinzen Friedrich von Braunschweig übertragen.

verließ *), die Abschiedsrede zur Befremdung der Zuhörer im Conversationston vor — er wählte, um der Rührung gewiß zu seyn, zum Inhalt die Todesgeschichte seiner ersten Gattin.

Sein Geschick, Verse zu machen, namentlich seine Impromptu's, zogen ihm Ungelegenheiten zu.

Wie er einst Weimar verlassen mußte, weil er die Gunst des Hofes verscherzt hatte, so 1771 Halle, woselbst er durch seine bissigen Reime einen Studententumult veranlaßte. Vornämlich gab er in Magdeburg und Braunschweig — hier erhielt er den Titel eines Hofschauspielers — in Leipzig und Dresden Vorstellungen. Unter meist mißlichen Verhältnissen leitete er sein wanderndes Häuflein bis 1775, in welchem Jahr nach Koch's Absterben, der seit vier Jahren in Berlin ein stehendes Theater eingerichtet hatte, er dessen Nachfolger wurde. Das Ehepaar Brückner und Klotzsch vermehrte nebst andern **) seitdem seine Gesellschaft. Er bewirkte es durch seine Vorstellungen wohl vornämlich, daß 1778 in Berlin das französische Theater einging. In der glänzendsten Periode seines Wirkens konnte er an 70 Personen unterhalten. Seit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms II. sollte statt der Routine die Intelligenz in dem Musentempel herrschen. Döbbelin trat für immer vom Directorat ab. Eine Zeitlang noch als Schauspieler thätig, zog er sich in den Schooß der Ruhe zurück und starb 1793 und zwar nicht in Elend wie Schönemann, indem er sich ein kleines Vermögen gerettet hatte.

Nicht im Fernsten kann er mit Männern wie Schuch d. a., Koch, Ackermann und Schröder in Vergleich gestellt werden, die von ihrem Beruf durchdrungen in allen ihren Handlungen nichts der Künstlerwürde vergaben und sich durch sie der Achtung versicherten. Döbbelin war Comödiant in der gemeinen Bedeutung des Worts. Was glänzte und in die Augen fiel, was Lärm und Spektakel zuwege brachte, war ihm das Imposante. Fremd jeder zarten Empfindung oder für sie abgestumpft ***), ließ er

*) Am 13. Dez. 1769 eröffnete er das Theater in Königsberg.

**) Das Ehepaar Christ, Dem. Witthöft, Balletmeister Lanz u. s. w.

***) Seine Braut starb, seine erste Frau verschied in der Blüthe der Jahre, seine zweite Frau trennte sich von ihm. Das Unglück mit den Söhnen zweiter

aus frevler Eitelkeit einen Brief drucken, durch den er an der Leiche ſeines durch Selbſtmoed gefallenen Sohnes Verzeihung dem ältern davon gelaufenen Sohne Karl verheißt und mit dem Verſe aus dem „Oedipp"

Verhängniß ſchlag! du ſollſt doch meinen Muth nicht dämpfen!

und eignen Reimen ſchließt.

Ein Verdienſt, daß er ſich unläugbar um das Theater erwarb, beſteht in dem richtigen Erkennen, daß ein deutſches Nationaltheater durch die In-Szeneſetzung deutſcher Originalſtücke entſtehe. Hierin ließ er ſeinen Muth nicht dämpfen, wenn ſein Eifer auch nicht immer durch den erwarteten Erfolg einer guten Einnahme belohnt wurde. Einem Koch kam er zuvor, Trauerſpiele aufzuführen, die der Darſtellung zu widerſtreben ſcheinen. Lange bevor dieſer den „Götz" in das Repertoir ſetzte, gab Döbbelin Gerſtenbergs „Ugolino." Er brachte 1767 „Minna von Barnhelm, 1768 „Ugolino" 1776, „Stella" auf die Bühne, die, nachdem ſie mehrmals gegeben war, von der Obrigkeit verboten wurde*), 1778 Lenzens „Hofmeiſter", den das Publikum nicht mehr als einmal zu ſehn verlangte**), 1782 „Otto von Wittelsbach", 1783 „die Räuber", imſelben Jahr „Nathan den Weiſen" und 1787 „Fiesco."

Die verwittwete Karoline Schuch, die von 1771—1787 die Direction einer vorzüglichen Geſellſchaft ſelbſtändig verwaltete, hatte durch ihren Nebenbuhler nur in ſo weit zu leiden, als ſie aus dem Munde der Recenſenten mehrmals zu hören bekam, daß die eine und die andere Rolle früher bei Döbbelin beſſer geſehen ſey. Ihr Verdienſt ward aber deßhalb nicht verkleinert und blieb

Ehe machte die Summe voll. Wenn die Art, wie er durch einen Anſchlagzettel in Halle um Entſchuldigung bittend die Großmuth der Studireuden erflehte, (Parterr. S. 385) ihn charakteriſirt, ſo noch mehr der Brief, in dem das theatraliſch Ueberedle und das Gemeine wechſelt. „Denke, ruft er dem Sohne zu, an die unglückliche Szene, da du und dein Bruder ſich zankten und an der Ecke der Taubenſtraße in der Beſoffenheit ſich zu ermorden drohten." Gothaiſches Taſchenbuch 1787. S. 61.

*) Plümicke S. 288

**) Ebendaſ. S. 427.

auch dadurch ungeſchmälert, daß in der allererſten Zeit Joſeph v. Kurz und in der allerletzten Zeit ihres Wirkens Karl David Ackermann als Mitdirectoren eintraten. Als Directrice zeigte ſie ſich in Danzig zuerſt im Auguſt 1771 und begann darauf am 9. Dez. ihre Vorſtellungen in Königsberg.

Ein Zwiſchenſpiel von geringer Dauer und geringer Ergötzlichkeit war das Auftreten des Schöpfers der Bernardoniaden in Danzig. Merkwürdig genug hatte ihn aus Wien, gleichſam ſeiner eigentlichen Wirthſchaft, Jeſter aus Königsberg zur Flucht gebracht und nach Preußen citirt. Er ſah ſich der Mühe überhoben, hier abermals über ihn Gericht zu halten. Joſeph Felix v. Kurz (Kurtz), der Sohn eines Schauſpielers gleiches Namens*), war in Wien 1715 geboren. Wie das gewöhnlich war, ſo wurde er nach dem komiſchen Charakter, den er ſpielte, Bernardon genannt. Als Komiker (eine Zeitlang wirkte er unter der Neuber Leitung) ſchwang er ſich bald zum Haupt einer Geſellſchaft empor. Bernardoniaden nannte man die von ihm erfundenen Burlesken, die halb als Singſpiele vorgetragen wurden. Statt der Filzmütze des Harlekins trug der Bernardon, ein tölpelhafter Dümmling, einen grünen Hut; in den Streitigkeiten, die er bei den Vorkämpfern des guten Geſchmacks in Wien erregte, geſchieht oft des grünen Huts Erwähnung. Beliebte Stücke waren „die Prinzeſſin Pumphia" und „der Tartar Kulikan." In Wien und in Dresden, in Prag und in München, in Mainz und in Danzig zeigte er ſeine Kunſt. Auf ſeiner Bühne that ſich manches Talent hervor**). Schröder ſpielte 1767 einige Zeit bei ihm in Mainz und in Frankfurt a. M. Auch er mußte in den Bernardoniaden mitwirken, in einer als kleiner Prinz am Gängelbande ſich umherführen laſſen und in andern, wenn er im Feuer der Improviſation zu weit ſich verlor, dem Schnalzen mit der Zunge nachgeben, wodurch die Directoren üblicher Weiſe zum Abtreten mahnten. Schröder lobt den weltmänniſch geſinnten Bernardon, als

*) Schmid, Chronologie S. 71 79. nennt den Vater Felix Kurz und den Sohn Joſeph Felix v. Kurz, Plümicke S. 115. ebenſo den Vater. Der Sohn zeichnet ſich ſelbſt: Joſeph v. Kurz.

**) Bei Kurz, dem Vater oder Sohn, war Aniuſch geweſen.

einen nicht gemeinen Luſtigmacher, der in ſeiner Art ſogar als einzig und beifallswürdig gelten könne. Er vermied alle Zoten, die er den Mitſpielenden zu gute hielt*). Kurz behauptete, daß durch das Spiel aus dem Stegreif ſich „der vollkommene Schauſpieler allein bewähre. Es ſey keine Kunſt, etwas Fremdes einzutrichtern und dann wieder herzubeten wie ein ABC-Schütz. Dagegen hätten Prehauſer, Weiskorn und er in Wien Wunder verrichtet.“ Nach ſeiner Meinung entſchiede beim Publikum nur das Spiel über den Werth eines Stückes. Als Schröder ſein Mißfallen über eine in Kurzens Abweſenheit gegebene Poſſe äußerte, rief er: „Mordio Sakkerment, ſo müſſen ſie's ſchlecht gebn habn. In Wienn iſt das Stuckrl über zwanzigmal hintereinand auf-g'führt“**). Anfangs war die Anziehungskraft ſeiner Leiſtungen ſo groß, daß um ſeinetwillen 1737 es den deutſchen Schauſpielern in Wien zum erſten Mal geſtattet war, vor dem Hof aufzutreten, der ſo lange nur franzöſiſche und italieniſche Comödien liebte. Er verſah es durch eine unziemliche Aeußerung bei ſeiner hohen Beſchützerin Maria Thereſia und erkannte die Nothwendigkeit, für längere Zeit 1753 Wien zu meiden. Wiederum blühte in Wien ſein Glück, da Gottfried Prehauſer (Stranitzki's ebenbürtiger Nachfolger) mit ihm im Wetteifer auf derſelben Bühne ſpielte. Als Kurz ſich wieder nach dem Auslande gewandt, ſah er die Thore ſeiner Vaterſtadt für ſeine Bühne geſperrt, denn nur regelmäßige Stücke ſollten geduldet werden. Kurz (ſein Portrait wurde, um den erſten Cenſor zu kränken, als Seitenſtück zu dem des Barons v. Sonnenfels geſtochen) erlebte aber erſt das Ende ſeines Reichs in Wien, als er den Gegnern zum Trotz die Bretter wieder betrat.

Sein einſt glänzendes Unternehmen ſank ſchon 1769. Er hatte ſich verrechnet, als er eine koſtbare Theaterbude, in der er in Frankfurt geſpielt, auf dem Rhein nach Cöln führen ließ und daſelbſt aufſtellte. Den Zuſpruch, den er fand, verdankte er gro-

*) Wenigſtens in Danzig enthielt ſich Kurz jener „unverſchämten Zweideutigkeiten, von denen er (nach Devrients Bericht II. S. 221) ſagte, daß ſie mit anſcheinender Dummheit vorgetragen, die Lieblingsſpeiſe des Wieners Publikums wären“, denn ſonſt würde der allem Volkswitz abholde Gomperz in ſeinen Theater-Recenſionen es nicht verſchwiegen haben.

**) Meyer Schröder Bd. I. S. 164. 173.

zentheils seiner Gattin, einer Italienerin von blendender Schönheit und ausgezeichneten Talenten, die als Tänzerin und später als Sängerin und Schauspielerin entzückte, die als Serva Padrona von allen Gratien umschwebt durch Pergolesi's Gesänge bezauberte und in den Goldonischen Lustspielen ihren Kunstgenossinnen zeigte, wie der Dichter sich die Rollen gedacht. Eine Veruneinigung zwischen Kurz und ihr darüber, ob man in Düsseldorf oder in Braunschweig das Spiel fortsetzen sollte, endigte damit, daß beide ich auf immer trennten und jeder eine besondere Bühne dirigirte. Der bessere Theil der Schauspieler folgte der Frau v. Kurz, obgleich sonst zwischen ihnen und dem Director das zärtlichste Verhältniß bestand und sie in aufrichtiger Anhänglichkeit allerliebste Herrn Söhne und er Vater genannt wurde.

Kurz kehrte zur Feier der Fastnacht 1770 nach Wien zurück. Der Zulauf war bei Eröffnung seiner Vorstellungen außerordentlich, um so größer, als die Ueberwindung der Schwierigkeiten viel Mühe gekostet. Aber Jester's Comödie: „Vier Narren in einer Person" wurden dargestellt und der Verspottung nicht länger widerstehend ergriff Kurz die Flucht.

Er war verschwunden und tauchte plötzlich 1771 wieder in Danzig auf unter dem Namen eines Mitdirectors der Schuchischen Bühne. Möglich ist es, daß ein Kaufmann Schuch in Mainz, der mit Kurzen's Familie befreundet *) und vielleicht mit Schuch's Familie verwandt war, den Vermittler machte.

Wenn der alte Franz Schuch durch seine östreichischen Dummheiten nicht in allen Kreisen das kalte Blut der nordischen Kunstfreunde zu erwärmen vermogte, so noch weniger Kurz, besonders da am Abend seiner Tage nicht mehr, wie vordem, der Lachkobold ihn von Triumphen zu Triumphen riß. Nicht galten die Possen mehr, die er als Schauspieler und als Schriftstellervorführt. Im Dezember 1771 gab er Serva Padrona. Ein Recensent hebt seinen Bericht mit dem Ausruf an **): „Wie hör' ich Dante aus dem neunten Himmel seines Paradieses herunterrufen: die Serva Padrona gefällt euch Deutschen nicht? Seht welchen Gefallen die Franzosen daran finden! Nein Dante! Es

*) Meyer Schröder I S. 169.
**) Gomperz Billette S. 29.

iſt weder die Serva Padrona noch die franzöſiſche Servante Maitresse. Herr v. Kurz hat dieſes Stück in vier ungleiche Heirathen verwandelt. Eine Alte heirathet ein junges Mädchen, ein Jüngling eine Alte, die Tochter eines Doctors ihren Bedienten und ein Doctor ſeine Dienerin. Aus einem ſchönen Intermezzo wurde alſo eine abenteuerliche Operette. Einen Vers zur angenehmen Erinnerung:

Alberta.

Sie ſind ein Siebziger — nicht wahr? ich hab's getroffen.

Caſſandra.

Warum nicht hundert? Nein — ſie ſind zu weit geloffen.

Herr v. Kurz kündigt ſich in der Nachricht (auf dem Comödienzettel) als Hauptacteur an." Der Berichterſtatter erzählt, wie ein griechiſcher Schauſpieler vergeblich durch ſeinen Gruß die Aufmerkſamkeit des Königs Ageſilaus zu erregen ſuchte und auf die Frage: Wie — König kennſt du mich denn nicht? die Antwort empfing: O ja, du biſt Kallipides der Gaukler. So kenne man auch Kurz, den Bernardon." Seine Pantominen waren oft zu grelle Carricaturen; ſo brach er in der einer Szene in der Rolle des Uberto vor Mitleid in ein ſtufenweiſes Weinen aus.

Die verunſtaltete Serva Padrona mogte um ſo wirkungsloſer auf dem Danziger Theater vorübergehn, als Pergoleſi's Schöpfung im J. 1753 bereits von Italienern hier geſchehen war.

Kurz ſtellte in Danzig als ein neues Luſtſpiel „die Inſel der Vernunft oder die doppelte Untreue" in Szene, welches durch künſtliche Vermiſchung von lebhaften Verſen und munterer Proſa, wohlgeſetzten Geſängen und Tänzen ein beliebtes komiſches Ganzes vorſtellet, verfertigt von dem durch ſeine Serva Padrona allhier wohl beliebten Wiener Acteur." Das Stück iſt eine Bearbeitung und Verſchmelzung von zwei franzöſiſchen. Es treten zwei Naturmenſchen als geborne Philoſophen auf, und ziehen mit „ſtachlichten Ausdrücken, die auch einen Milzſüchtigen durch Lachen erſchüttern mögten," die feinen Sitten der gebildeten Welt durch als ein Gewebe von Lug und Trug. Der Verfaſſer giebt eine der beiden Hauptrollen und hofft, wie das Argument des Comödienzettels*)

*) Abgedruckt in der Beilage zur dritten Abtheilung.

(weniger zur Orientirung als zur Anlockung bestimmt) es lehrt, in der Gunst des Publikums eine Stufe höher zu steigen.

Das Lächerliche war dem Spiele des Bernardon in dem Grade als unverlöschlicher Stempel aufgedrückt, daß er bei aller Anstrengung nicht den Ausdruck des Ernstes zuwege bringen konnte. Dennoch, um es einst dem besten seiner Acteure in Mainz gleich zu thun, versuchte er sich im Trauerspiel und spielte den Essex. „Eine belustigendere Vorstellung, sagt Schröder, hat es nie gegeben." Ein Urtheil der Art wird dem Darsteller nicht unbekannt gewesen seyn, dennoch hatte er die Keckheit, auch der Danziger Verwundrung über seine tragische Leistung zu erregen und als Essex aufzutreten. Der Danziger Rezensent berichtet: „Herr Stänzel machte den Salisbury, warum nicht lieber den Essex. Allein Herr v. Kurz wollte sich auch im Trauerspiel zeigen! Dies alte Kind weint gut, Madam Schuchin mußte also nachgeben." Die Reime klappten in seinem Munde, als wenn ein Junge seinen Neujahrswunsch hersagt."

Unter Kurzens Mit-Direction wurden Goldonische Comödien gegeben, die aber wie vorher, so auch jetzt keinen ungetheilten Beifall fanden.

Kurz trennte sich Ende Januars 1772 wieder von Madam Schuch und schloß seine Vorstellungen mit der Serva Padrona. Er machte nur eine Reise, wie es hieß, von der er aber nicht mehr zurückkehrte. Er ging nach Polen. In Warschau scheint es ihm, wo er selbständig eine Truppe leitete, längere Zeit nach Wunsch gegangen zu seyn. Er starb in Wien 1784, wohin er zuletzt mit einem zusammengerafften Häuflein wanderte.

Die Schuchische Gesellschaft, die bis zur Unterdrückung Preußens in Ehren bestand, gewann durch des würdigen Franz Schuch d. ä. würdige Schwiegertochter, Madam Caroline Schuch, wieder Ansehn und Ruf, wenn der Umkreis, in dem ihre künstlerischen Leistungen zur Anschauung gebracht wurden, auch seitdem sehr beschränkt war.

*) 14. Dez. 1774 schreibt er an Brockmann, um ihn für seine Bühne zu gewinnen und verspricht dem „Allerliebsten Herrn Sohn" 5 Dukaten Gage und 80 Dukaten Reisegeld. Das Kurzische Theater war das dritte deutsche in Warschau, schon vorher hatten daselbst die Directoren Dietrich aus Danzig und Lepper aus Leipzig ihr Glück versucht.

Der Director Koch, dem seit dem siebenjährigen Kriege in Sachsen kein Glück mehr blühte, nahm den Tod des Directors Franz Schuch d. j. im Jahre 1771 wahr, um sich um das preußische Privilegium zu bewerben, ohne darum das churſächsische aufgeben zu wollen. Jenes wurde auf seinen Antrag nach Verständigung der Schuchischen Erben auf ihn in so weit übertragen, als er Haus und Theater in Berlin in der Behrenstraße für ein ansehnliches Capital übernahm, im Betrage der von Schuch hinterlassenen Schuldenmasse *). Ohne Gewinn räumte also die Schuchische Gesellschaft die Residenzstadt, in der sie seit 1755 sich unter wechselnden Schicksalen als die erste deutsche Truppe einen Namen gemacht und dort als ansessig erachtet wurde, während das Auftreten von Schönemann und Ackermann in Berlin nur eine vorübergehende Erscheinung war.

Koch war durch den Principal Wäser, der in Leipzig in einer Bude spielend ihm bedeutenden Abbruch that, gezwungen, Leipzig mit Berlin zu vertauschen. Sobald jener gewichen war, verließ auch Wäser Sachsen und erwählte sich Breslau zum bleibenden Aufenthalt. Auf seine Truppe, die unter Madam Wäser („Breslaus Clairon" **) die 1797 starb) ihre Blütenzeit feierte, wurde das zweite preußische Privilegium übertragen, welches Döbbelin aufgab, da er in Berlin als Kochs Nachfolger sich bestätigt sah. Das vom alten Schuch in Breslau gebaute Schauspielhaus ging käuflich an Wäser über.

So war auch Schlesien, das Franz Schuch d. j. nicht mehr besucht hatte, für die Schuchsche Gesellschaft verschlossen. Dafür ward aber Ost- und Westpreußen als ausschließliches Territorium ihres Kunstwirkens ihr übergeben. Und nicht allein Königsberg und Danzig mit den kleineren Städten Preußens erfreuten sich der theatralischen Unterhaltungen, der Schauplatz der Schuchischen Unternehmung wurde passend bis nach Curland ausgedehnt.

Zur Zeit des Herzogs Peter von Curland in Mitau und in dem 2 Meilen davon gelegenen Lustschloß Würzau wechselten Concerte, Schauspiele und Lustbarkeiten. Als Friedrich Wilhelm II. sich hier auf der Reise nach Petersburg aufhielt, versicherte er,

*) Blümicke S. 268.

**) (Bertram) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 227

nie und nirgend heiterer gewesen zu seyn *). Die Bevorzugtesten der Künstlerwelt besuchten den kurländischen Hof, um hier ihr Talent zu zeigen, theils waren sie eingeladen, theils sahen sie in der Kunstliebe des Herzogs einen lockenden Ruf. Und, wie er, fühlten die Herzogin Anna Charlotte Dorothea geb. Reichsgräfin von Medem und deren Stiefschwester Elise Gräfin von der Recke. Gleichzeitig leitete einst die Concerte der beliebte Opernkomponist Hiller und stellte Brandes die Szene auf zur Darstellung der „Ariadne auf Naxos". Der Herzog dachte daran, sich dauernd des Dankes der Kunst zu versichern, zu deren Förderung er keine Opfer scheute. Auf seiner Reise in Italien 1784 setzte er in Bologna der Kunstakademie eine Summe aus zu einem alljährlich zu vertheilenden Preise. Die Schuchische Gesellschaft forderte er auf, alle Jahre in Mitau und Libau eine Reihe von Vorstellungen zu geben und ließ in erster Stadt ein stattliches Schauspielhaus errichten.

Wenn für die Vorzüglichkeit der Schuchischen Leistungen schon der Umstand spricht, daß Curland eine solche Verbindung mit dem königsbergschen und nicht (was nur geringe Kosten verursacht haben würde) mit dem rigaischen Theater schloß, so besitzen wir auch über sie den Ausspruch eines parteilosen Beurtheilers. Der Hofrath Prof. Reinbeck, der sich in den achtziger Jahren in Danzig aufhielt, sagt in seinem „dramatischen Lebenslauf" **), daß er damals die glücklichste Zeit verlebt und zur Bühne immer neue Nahrung gewonnen, als er, ein Freund der englischen Literatur, auf dem Schuchischen Theater nicht nur die damals gangbaren Lustspiele, sondern auch „Macbeth", „Lear", „Othello" und „Hamlet" recht gut habe darstellen gesehn.

Die Directrice Johanna Caroline Schuch geb. Zerger am 17ten April 1755 geboren ***), 1771 Wittwe, war zweimal vermählt gewesen und hatte aus der ersten Ehe einen Sohn Carl Steinberg und aus der zweiten zwei Töchter und einen Sohn, welcher letztere im ersten Jünglingsalter starb. Die Kinder hingen mit zärt-

*) Tiedge's Dorothea letzte Herzogin von Kurland. Lz. 1823.

**) Vorrede seiner sämmtlichen dramatischen Werke."

***) Wahrscheinlich in Schlesien; wo sie ihre jüngste Tochter — die vielleicht nicht Schauspielerin werden sollte — erziehen ließ.

licher Liebe an ihr und nicht weniger die Mitglieder ihrer Truppe, die treu bei ihr auch in trüben Tagen ausharrten und es dankbar anerkannten, was sie mit raſtlos mütterlicher Sorgfalt und Betriebſamkeit zur Erhaltung und Verbeſſerung des umfaſſenden Hausſtandes that *). Wenn es in der ihr zu Ehren gehaltenen Leichenrede heißt, ſie ſey „von Muttermälern nicht frei" geblieben, ſo hat man nicht, wie man argwöhnen ſollte, an beſtimmte Fehltritte, ſondern an allgemein menſchliche Schwächen zu denken, denn obwohl damals kein Mangel an Theaterſchriften, ſo wie an geſchäftigen Zuträgern war, ſo iſt doch von ihr nichts Nachtheiliges, ihrer moraliſchen Würde Gefährdendes aufgezeichnet. Reinbeck ſagt: „es herrſchte in der Geſellſchaft das wahre Schlaraffenleben," dies hat man ſich wohl nur ſo zu deuten, daß die Directrice alle Mühe trug und die Geſellſchaft ſich genialer Sorgloſigkeit überließ. Die ernſteſten Männer Königsbergs waren ihr und ihren Künſtlern auch außerhalb der Bühne aufrichtig zugethan und bewährten dies in verſchiedener Weiſe. Der poetiſche Magiſter Lauſon trat für ſie nicht allein als Schriftſteller in die Schranken, ſondern auch, indem er einſt einem Gerichtsdiener abwehrend entgegentrat, der mit Ungeſtüm auf die Bezahlung einer Schuldforderung beſtand, wofür der Ritter in der Cuſtodie, ſo hieß der Univerſitätskarcer damals, acht Tage büßen mußte. v. Hippel ſchloß „eine enge Bekanntſchaft" mit der Schuchiſchen Familie, übte mit ihr Declamation und Mimik und ließ ſich den Unterricht des jüngſten Sohnes angelegen ſeyn, den er zum richtigen Deklamiren anleitete **). Der Kriegsrath Scheffner trat mit ihrem erſten Heldenſpieler in freundſchaftliches Vernehmen. Madam Schuch gehörte zu den Frauen, die geboren zu ſeyn ſcheinen, um den Männern zu zeigen, was unverdroſſne Thätigkeit heiße,

*) Brandes III. S. 83: „Dieſe Frau hatte ſich ſeit ihres Mannes Tode ungemein zu ihrem Vortheile verändert. Sie äußerte Züge von Edelmuth und Rechtſchaffenheit, welche ich ehedem nicht an ihr bemerkt hatte; war jetzt eine gute Schauſpielerin und ungemein thätig in ihrem Directionsweſen." Er rühmt ihr nach, „die ſich mit ihrer ökonomiſchen Lage faſt immer in Verlegenheit ſah," daß ſie, da er durch das Auftreten ſeiner Frau und Tochter in Danzig außerordentliche Einnahmen erzielte, „auch nicht den geringſten Gedanken von Mißgunſt geäußert, ſondern auf das freundſchaftlichſte (ſie) behandelt hat."

**) Hippel XII. S. 208.

ſie gehörte zu den Naturen, von denen man ſagen kann, daß ſie ſich nicht Ruhe zum Sterben nehmen, um ihrer Pflicht nachzukommen. Leichter iſt es, ein Werk zur Zufriedenheit zu begründen, als das in Verachtung gekommene wieder zu Ehren zu bringen, was aber ihrer Umſicht und ihrem Eifer vollkommen gelang. Sie iſt nicht allein als Mutter und Geſchäftsführerin zu rühmen, ſondern auch als Künſtlerin und hatte ſich als ſolche einer allgemeineren Anerkennung zu erfreuen. Sie beſaß als echte Künſtlerin die bei Theaterdamen ſeltene Gabe der Beſcheidenheit, indem ſie ſich in jeder Art zu beſcheiden wußte. Die Principalität, die die Principale ſonſt beanſpruchen, indem ſie jede dankbare Rolle an ſich reißen und ſie nicht wieder abgeben mögen, ſcheint ihr fern gelegen zu haben. Sie war nicht rollenſüchtig, wie Madam Döbbelin. Ehe die Jahre ſie daran mahnten, ging ſie aus dem Fach der zärtlichen Liebhaberinnen zu dem der Mütter und charaktervollen Frauen über. Wenn der ergraute Stänzel bisweilen noch einen Alten trefflich gab, wie im „Poſtzug“ *), ſo theilte ſie als ſeine Gattin vollkommen die Ehre. Sie ſpielte die Orſina mit entſchiedenem Beifall, dennoch entſchloß ſie ſich gern, ſie von einer anderen Künſtlerin darſtellen zu laſſen. Sie erregte zu inniger Empfindung, ließ ſich aber bisweilen ſelbſt, wie Schröders Mutter, von der Empfindung bis zu Thränen bewältigen, ſo als die Frau des Lucern im „Deſerteur“. Dagegen war in der „Freundſchaft auf der Probe“ von Weiße der ſcherzhafte Ton der Julie ſo richtig, daß Alles als naiv und kunſtlos erſchien. Man tadelte nur bei ihr, daß ſie die Stimme bisweilen zu ſehr

*) Wenn der Schuch etwas verdacht und Döbbelinen zur Ehre angerechnet werden kann, ſo iſt es das Benehmen gegen den Veteranen der deutſchen Schauſpieler. Stänzel, ſo lieſt man, war es, der jeden Glückswechſel der Schuchiſchen Geſellſchaft treulich ertragen und ſie 39 Jahre durch Rath und That bisher aufrecht erhalten. „Sein Lohn war aber der gewöhnliche.“ Die Entlaſſung 1779, wahrſcheinlich durch die Noth geboten, erſcheint um ſo grauſamer, als er nur noch zwei Jahre lebte. Stänzel leiſtete nicht mehr, was er geleiſtet und „das Feuer der Leidenſchaft loderte bei ihm nur noch in kleinen Flammen auf.“ Döbbelin, der ehemals mit ihm zuſammen geſpielt, lud den alten verdienten Künſtler nach Berlin ein, damit er als Emeritus hier ſein Leben beſchließe. Stänzel trat aber noch dreimal auf als Hausvater, als Obriſter in der „Subordination“ und als Vater Rode im „dankbaren Sohn.“ Er erntete in der erſten Rolle ungetheilten Beifall. Im Jahr 1781 ſchied er dahin.

hob und in den entgegengeſetzten Fehler verfiel, deſſen ſich durch den leiſen, zitternden Vortrag andere Bühnenkünſtlerinnen ſchuldig machten. — Von der Schuchiſchen Geſellſchaft, vom erſten Jahr ihres Directoriums ab, handeln mancherlei Schriften. Sie mögen uns die Mittel geben, die Leiſtungen der Schauſpieler aus dem Standpunkt ihrer Zeit zu beleuchten. Madam Schuch verrieth in ihrem Spiel eine ſeltene Einſicht. In der „Galora von Venedig" gab ſie als Agneſe Zanetti die wechſelnden Empfindungen der Zärtlichkeit, des Stolzes, des Haſſes und der Rachbegierde, als ein Weib voll Muthes und Entſchloſſenheit, deſſen einzige Triebfeder Ehrgeiz iſt. Ihr Hohngelächter bei der Unterredung mit Cosmus erregte Schauder und Entſetzen. In „Julia von Lindorack" einem beliebten Schauſpiele nach Gozzi war ſie Julianens Mutter. Welche Zärtlichkeit ihrer Tochter gegenüber, wie ſehr beugte ſie nicht der Schmerz und das Unglück derſelben und wie viel Entzücken las man nicht beim glücklichen Ausgange! Im Mienenſpiel wird ſie allen Schauſpielerinnen als Muſter empfohlen; ihre Action und Declamation war nie gekünſtelt, affectirt und übertrieben und in dem Maaß, als ſie der Natur folgte, war ſie des Beifalls gewiß. Als Lady Macbeth verdiente ſie eine der erſten Stellen unter Deutſchlands Künſtlerinnen. Ihr Entſetzen bei Erſcheinung des Geiſtes war von der Art, daß der Boden unter ihr zu wanken ſchien. Aus der Angſt, die man in allen ihren Mienen wahrnahm, war der Uebergang zur Entſchloſſenheit vortrefflich, mit der ſie dem Gatten Muth zuſpricht. Ihr größter Triumph war die Szene im letzten Akt, in der ſie (gemäß der Stephanieſchen Bearbeitung) träumend ihre begangenen Bubenſtücke erzählt und den König umbringt. Der ſtarre, nur auf einen Gegenſtand geheftete Blick war der Wahrheit entlehnt, die leiſe Sprache hob das Schaudervolle auf den höchſten Punkt. In einem Gedicht wurde ſie nebſt Eckardt-Koch, der den Macbeth ſpielte, gefeiert. Auch wenn ſie das Heldenkleid ablegte, war ſie auf der Bühne ausgezeichnet, namentlich als Lady Rusport in Cumberlands „Weſtindier" und als Juſtizräthin Lange in der „Reue nach der That" von L. Wagner. Ueber ihre meiſterhafte Darſtellung der Orſina ſpäter.

Dem Directorat der Madame Schuch drohte ſchon im erſten Jahr ein vernichtender Schlag. Ihr Nebenbuhler Döbbe-

lin trug die Schuld. In Folge der oben bemerkten Unordnungen in Halle, die er durch eine poetiſche Rede veranlaßt hatte. Am 21. Juni 1771 erfolgte ein Cabinetsbefehl, wodurch „alle Schauſpiele auf Univerſitäten und deren Nachbarſchaften gänzlich verboten und unterſagt" wurden. Die hieſige Regierung berichtete dagegen, daß die Anzahl der Studirenden in Königsberg gering wäre und daß dieſe großentheils öffentliche Unterſtützung genießend das Theater wenig beſuchen könnten, dagegen in Königsberg als einer Haupt- und Reſidenzſtadt bei der Anweſenheit vieler Fremden und des angeſehnen Adels, der im Winter nach der Stadt komme und auf das Theater rechne, auf ſolches nicht verzichtet werden könne. Es erfolgte ein abſchlägiger Beſcheid. Eine zweite Verwendung wurde verſucht und zwar mit glücklichem Erfolge, denn durch einen Spezial-Befehl vom 18. Oct. ward die Beſtimmung für Königsberg aufgehoben. In Danzig erwuchſen der Directrice aus den Cenſurbeſchränkungen Nachtheile. Im J. 1783 wurden „die Räuber verboten, als ein unmoraliſches, ſittenbeleidigendes Stück." Die Aufführung daſelbſt ward erſt im folgenden Jahr nachgegeben, ſo wie die eines andern vorzüglich dargeſtellten Trauerſpiels Unzers „Diego und Leonore" erſt in der Veränderung. Gegen das letzte erhob 1784 die katholiſche Geiſtlichkeit Beſchwerde wegen der Schilderung des Dominikaners Timoteo *).

Die Größe des Perſonals ſchwankte zwiſchen 30—40 Perſonen.

Tüchtige Nachfolger der Heldenſpieler Ekhof, Märchner und Kirchhoff waren Schmidt, Eckardt-Koch, und Czechtitzky.

Gottfried Heinrich Schmidt, 1744 aus dem Deſſauſchen gebürtig, hatte bei einem Miniſter in Berlin im Dienſt geſtanden, als er 22 Jahre alt, Bühnenkünſtler zu werden beſchloß **). Seine Bildung und ſeine Liebe zur Kunſt brachten ſein Talent zu ſchneller Entwicklung. Bei der Schuchiſchen Geſellſchaft, ſeit 1772 angeſtellt, ſpielte er die erſten Rollen in Trauer- und Luſtſpielen. Mittelmäßige Stücke wurden durch ihn bedeutend. Er ſpielte den Ulfo und Richard III. Unvergleichlich war er aber als Marinelli und Hamlet und er war es, der „Emilia Galotti"

*) Litt. u. Th. Zeit. 1784. IV. S. 79.
**) Plümicke. S. 254.

und „Hamlet" auf die Schuchiſche Bühne brachte. Jedes Wörtchen, das ſeinem Munde entſchlüpfte, ein Ja, ein Nein war, wie er es ſagte, für den ganzen Charakter bezeichnend. Wenn die Natur ihm auch den angenehmen Mienenwechſel verſagt hatte, ſo konnten doch die Vorzüge, die auf Einſicht und Theaterkenntniß ſich begründeten, ihm niemand ſtreitig machen. Als Marinelli blieb er in dem einſchmeichelnd gleißneriſchen Betragen des Hofmannes, in der Geſchmeidigkeit und höhniſchen Verſtellung unerreicht. Sein trefflicher Nachfolger konnte nicht im Fernſten den Vergleich aushalten, eben ſo im Hamlet, weßhalb wahrſcheinlich eine Vorſtellung des „Hamlet" in Königsberg 1782 wenig Zuhörer fand. Ein Meiſterſtück war ſein Damis in Leſſings „jungen Gelehrten", ſein Sir Carlo in Beaumarchais' „Eugenia" konnte auf keiner deutſchen, ſowie ſein Germeuil in Diderots „Hausvater" auf keiner franzöſiſchen Bühne vollkommner geſpielt werden. Mit gerechtem Beifall wurde gekrönt ſein Fähnrich in Schröders Luſtſpiel, ſein Belcour in Cumberlands „Weſtindier" und ſein Lelio in Goldoni's „Lügner". Er wußte den Lügen einen ganz beſonderen Ton zu geben und der Zuſchauer, wiewohl von ſeinen ſinnreichen Erfindungen unterrichtet, wurde dennoch zweifelhaft, ob die Erzählungen Wahrheit oder Lüge ſeyen. Den Werth des Künſtlers erkannte der Kriegsrath Scheffner an, ein Mann, der bis zu ſeinem Greiſenalter ſich lebhaft für Poeſie und ſchöne Literatur intereſſirte, der an die Darſtellung des Geizigen von dem alten Ackermann ſich gern erinnerte, und der noch als ein Achtziger einen Theaterprolog dichtete. Dieſer, der im Herbſt 1774 die Schuchiſche Geſellſchaft von Danzig nach Marienwerder kommen ließ, um einige Vorſtellungen zu geben, ſagt: Schmidt habe den Romeo im Weißeſchen Trauerſpiel „ziemlich gut, den Weſtindier trefflich und den Lügner meiſtermäßig" geſpielt. Er gewann ihn damals als einen fein gebildeten Mann lieb und wurde ſpäter in Danzig von ihm fleißig beſucht. Zu ſeiner Befriedigung las ihm Schmidt deutſch und franzöſiſch vor, ohne zu ermüden *). Im Nov. 1778 trat er zum letzten Mal in Danzig als Weſtindier auf und empfahl ſich in dieſer ſeiner Benefiz-Vorſtellung in einer Abſchiedsrede vor ſeiner Abreiſe nach Deutſchland dem Andenken des Pub-

*) Scheffner, Mein Leben. S. 164.

likums. In Wetzlar spielte er den Hamlet. Als Mitglied der Bondonischen Gesellschaft spielte er den Germeuil in Leipzig 1780. Imselben Jahr verließ er Bühne und Künstlerthum. Das Verdienst, das er sich um die Schuchische Gesellschaft erworben, trat noch spät deutlich hervor in der ältesten Tochter der Directrice, als seiner Schülerin.

Die erledigte Stelle nahm Eckhardt-Koch ein, der aber nicht alle seine Rollen spielte und sich von ihm wesentlich unterschied. Bei Schmidt war das vorherrschend Wirksame das Bedächtige, Raffinirte und Versteckte, bei Koch das Freie, Heldenkühne und Edle.

Die Lehre Engels, dessen Umgangs er sich rühmte, und Hamlet, den er von Brockmann gesehn, führten ihn ans Theater. Als Heldenspieler schien er sich einen Vers aus „Hamlet" zum Wahlspruch gewählt zu haben.

Grausam, nicht unnatürlich laßt mich seyn.

Siegfried Gotthilf Eckardt, der den Namen Koch annahm, in Berlin 1754 geboren, gab den Staatsdienst auf, dem er sich gewidmet, und betrat in einem Alter von 24 Jahren die Breter, zuerst in Schleswig, dann in Hildesheim. Das Studium von einem Jahr befähigte ihn, 1779 in Danzig Guelpho den Sohn in den „Zwillingen" zu geben und Schmidts Stelle anzunehmen. Es war kein Zweifel, daß jede Hauptrolle ihm gebühre und um so dankbarer war es anzuerkennen, daß er auch Neben- selbst Statistenrollen nicht verschmähte, indem es ihm auf das Gelingen des Ganzen ankam. In Guelpho war er in den wildesten Momenten malerisch schön, wenn er zufällig in den Spiegel blickt und sich vor dem eignen Anblick entsetzt: „Ha! Rächer mit dem flammenden Schwert, hast du eingegraben auf meine Stirne den Mord?" wenn er den Gegenstand seines Schreckens beseitigt sieht und sagt: „Jetzt will ich schlafen" wenn er sich in den Mantel hüllt mit den Worten: „Ich habe ausgeredet." In einem Gedicht auf Koch sprechen für die edle Auffassnng der Rolle die Verse:

Guelpho, Guelpho, Mann mit rauhem Herzen
Und doch groß in deiner Ruhigkeit,
Wild im Ausbruch all der bittern Schmerzen
Und doch groß bei Schmerzes Bitterkeit.

„Galora von Venedig" gefiel vornämlich, weil er den Garfias darſtellte. Hinreißend war er in Shakſpearſchen Charakteren, als Macbeth und Shylock unübertrefflich. In „Macbeth" war Koch gezwungen, den Verfaſſer zu verbeſſern, nicht Shakſpear, ſondern Stephanie, und zu erſetzen, was dem Charakter genommen war. Er faßte ihn auf als kühnen Unmenſch und nicht zaghaft und geiſterſcheu. Der Verſtoß wider das Richtige war hier das Richtige. Im Shylock war eine Hauptſzene der wechſelvolle Ausdruck des Schmerzes und der Freude, über die Entweichung der Tochter (leider! trat in der Bearbeitung Jeſſica nicht auf) und über die Unglücksfälle Antonios. Die Fehler, die man ihm glaubte vorrücken zu können, trafen mehr den Beurtheiler als den Schauſpieler. Gegen den Vorwurf, daß Shylock durch das Wetzen des Meſſers das Abſcheuliche abſcheulicher gemacht, nahm ihn ein Königsberger Recenſent in Schutz. Bei Kochs Hamlet bedauerte man, daß er nicht vor dem „Seyn oder Nichtſeyn," wie Reinecke, einen Dolch hervorgezogen, betrachtet und dadurch die Nothwendigkeit des Monologs dargethan habe. Wenn er auch wohl in „Hamlet" und „Lear", in welchem letzten Trauerſpiel er den Edgar gab, ſich weniger auszeichnete, ſo erſah man doch anerkennend das Streben, die Vorzüge von Brockmanns und Schröders Spiel verſchmelzen zu wollen und rühmte als gelungen den Kampf zwiſchen der kindlichen Pflicht und der Liebe zu ſeiner Mutter, indem er deutlich darthat, daß er den Sinn des Autors bis auf die verborgenſten Nüancen ausgeſpäht *). Als Marinelli konnte er Schmidts Andenken nicht verlöſchen. Sein forſchender Blick war freier, ſeine Declamation aus der Fülle des Herzens erwärmender, als daß ihm Rollen der Art hätten gelingen ſollen. Auch in bürgerlichen Rollen war er muſterhaft, namentlich als Graf Karl im „deutſchen Haußvater." Lebhaft trat ſein Weſen bei ſeinem erſten Erſcheinen hervor. Sein Gang war träge, ſein Betragen nachläßig und über alle ſeine Bewegungen Schwermuth verbreitet, aber ſobald er Lottchen, des Malers Tochter, erblickte, war er ganz Gefühl und Lebendigkeit und Alles um ihn

*) Als Koch nach ſechs Jahren den Hamlet in Königsberg gab, wurden als Glanzpunkte hervorgehoben die Szene, in der er ſeine Späher abfertigt, der Monolog und das Geſpräch mit Ophelia.

zerfloß in Wonne. Auch in manchen karikirten Rollen, wie in Judenrollen, wurde er gern gesehn.

Eine Einladung, die von Riga an ihn erging, entriß ihn schon 1782 der Schuchischen Gesellschaft. Mit einem gewissen Meyrer übernahm er hier unter dem Geh. Rath v. Vietinghoff die Direction. Scheidend empfahl er sich dem Danziger Publikum, das ihn stets als den größten Künstler geehrt, in der genannten Rolle im „deutschen Hausvater". Es war, als wenn man ihm den Vorsatz, sich für immer zu verabschieden, als Undank auslegte. Koch strengte sich sichtlich an, um sich warmen Beifall bei seinem letzten Auftreten zu erringen, aber eine unbegreifliche Kälte starrte ihm entgegen und er ging wie ein Verstoßener, ohne ein Zeichen der Gunst mitzunehmen *). Fünf Jahre wirkte er als Director in Riga, darauf wurde er nach Deutschland berufen. Auf der Durchreise im Febr. 1788 eröffnete er den Wunsch, durch drei Rollen sein Andenken bei den Kunstfreunden Königsbergs zu erneuern und zwar als Falstaff in „Heinrich IV." als Marquis Posa und als Otto von Wittelsbach. Er fand Mutter Schuch nicht mehr, die vor einem Vierteljahr gestorben war. Die Bühne war nicht so eingerichtet, als daß man anders als ablehnend sich erklären konnte. Das Publikum drang aber darauf, den Liebling wieder zu sehen, wenn es nicht möglich wäre, in den vorgeschlagenen, so in andern Stücken, namentlich in „Hamlet". Koch spielte vierzehn Mal und meistens Tag für Tag mit einem nicht endenden Beifall. Er zeichnete sich aus als Hamlet, den er zweimal gab, und den Beaumarchais im „Clavigo". Die Trauerspiele, in denen er auftrat, kamen zum Theil durch ihn zuerst auf das Schuchische Theater, Törrings „Agnes Bernauerin", Plümicke's „Lenassa", Soden's „Ignez de Castro" und Babo's „Otto von Wittelsbach". Den Otto stellte er dreimal an drei Abenden hinter einander dar und erregte besonders Erstaunen in der entscheidenden Szene durch sein stummes Spiel nach verübtem Morde voll sichtbaren, hoch gesteigerten Gefühls. Unter den Lustspielen war es „Minna von Barnhelm", in der er den Tellheim schon früher in Königsberg gespielt, jetzt aber so spielte, daß das Aufsehn, das er bei seinem Gastspiel in Berlin

*) Litt. u. Th. Zeit. 1783. S. 42.

durch die Rolle erregte, nur gerecht erſchien. Bretzner's „Räuſchchen" erhielt dadurch noch ein beſonderes Intereſſe, daß ſeine eilfjährige Tochter Betty als Juſchen ſpielte. Die gewöhnliche Erfahrung lehrt es, daß brauchbare Schauſpieler, wenn ſie aus Rußland zurückkehren, ſchon nach kurzem Aufenthalt als unleidliche Manieriſten wieder kommen. Kochs ſzeniſche Gemälde hatten nach Aller Urtheil durch den Stempel der Wahrheit nur an Echtheit gewonnen. v. Kotzebue, wenn er damals auch in Reval wohnte, mag vortheilhaft auf ſein Talent eingewirkt haben. Koch, der einen Rollen-Cyclus für eine Benefiz-Vorſtellung geben ſollte, gab auf die Anfforderung ſeiner Bewunderer einen zweiten für die Einnahme eines andern Abends, wurde als der geprieſen, deſſen „Ruhmes Mutter Natur" ſey und der „des Aftergeſchmackes käufliche Sklaven verdränget, die der ſchmeichelnden Menge feil." In der Abſchiedsrede dankte Koch, daß ihm der Beifall wieder geworden, auf der Bühne, auf der er ihn für ſeinen Wandel, für ſein Spiel oft und viel genoſſen,

Der mehr als Schmeichelei und Gold
Dem Künſtler iſt, wenn Geiſt und Herz ihn zollt.

Koch ging nach Frankfurt a. M., wärd darauf Director des neu errichteten kurfürſtlichen National-Theaters in Mainz, ſpielte in Manheim und übernahm die Direction des Theaters in Hannover. v. Kotzebue, der 1798 eine Reform des k. k. Hoftheaters in Wien bewirken ſollte, beſtimmte ihn dorthin zu kommen. Hier ſpielte er zuſammen mit Roose*), der eine Zeitlang der Schuchiſchen Geſellſchaft angehörte. Koch gab jetzt nicht mehr den Tellheim, ſondern den Nathan, nicht mehr den Hamlet, ſondern den Polonius. Er trat 1830 in den Ruheſtand und ſtarb 1831. Koch's Silhouette**), ein feiſtes ausdrucksvolles Geſicht mit ſtarkem Unterkinn und zurückweichender Stirne ziert das Titelblatt des „Königsbergſchen Theaterjournals für 1782."

Carl Czechitzky, zu Trautenau in Böhmen 1759 geboren, betrat als ſechzehnjähriger Jüngling die Bühne und gefiel, nach-

*) Roose ward in Wien der Gatte der Betty Koch. Mad. Roose zeichnete ſich dermaaßen aus, daß ſie neben Mad. Weißenthurn 1803 das höchſte, in Wien übliche Gehalt empfing.

**) Die aber nicht ähnlich ſeyn ſoll. Litt. u. Th. Zeit. 1782. III. S. 522. Die von Devrient III. S. 433. genannte Schrift „Eckardt-Koch" (ohne Angabe, wo und wann ſie erſchienen) iſt in Leipzig nicht zu finden.

dem er in mehreren Städten ſein Glück verſucht, auch in Berlin. Von Berlin ging er nach Petersburg. Er war ein Heldenſpieler in der erſten Potenz. Weiſe Beſchränkung iſt die Weihe des echten Künſtlers, dies erkannte Koch und Schmidt. Czechtitzky war ein anderer Döbbelin, der aber vornämlich in Darſtellung jugendlicher Rollen den Preis gewann, weniger durch Uſo's Donner und Wetterſtral, wie jener, als durch ein aufleuchtendes knatterndes Raketenfeuer, das mehr freudig überraſchte als erſchreckte. Durch eine zur Bewunderung hinreißende Begünſtigung der Natur ſiegte er ſchon durch ſein bloßes Erſcheinen. Wuchs, Geſichtsbildung, Organ hatte man in ſolcher Schönheit nie vereint geſehn. Wie manchen Maler war man ihn verſucht, den Künſtler der Gratien zu nennen, denn er war „wie von den Gratien geſchnitzt." Wo man etwas vermißte, da hatten ſie es ſo gefügt, daß das Fehlerhafte als Vortheil erſchien. „Vielleicht iſt ſein Wuchs für Helden eine Spanne zu klein. Wer vergiebt es den Gratien nicht, daß ſie dem Helden eine Spanne entzogen, um den Liebhaber zu begünſtigen." Der Glanz ſeiner Schönheit und die Glut ſeiner Phantaſie zündeten und riefen ſchwärmeriſche Empfindung hervor. Sobald er nur aus der Kuliſſe trat, nahm er alle Herzen gefangen und zwar bis zum verzweifelnden Wahnſinn, ohne daß er, der Angebetete, der Abgott ſich viel darum zu bemühen ſchien, in Ueberfülle flogen ihm die Dukaten entgegen, ohne daß er es ſich ſauer werden ließ, denn ihm, dem das ganze Leben Haſardſpiel war, ſchlug es auch am Farotiſch nicht fehl. Einſt, da er eine Million Thaler (!) erworben hatte, wechſelte er die Summe in Goldſtücke um, bedeckte damit den Boden ſeines Zimmers, um in Gegenwart von Zeugen (wie es Caligula gethan haben ſoll) ſich im Golde zu wälzen. Als es geſchehen, forderte er einen Freund auf, ihm ins Geſicht zu ſpeien, denn — wie gewonnen, ſo zerronnen — der Beſitztitel des Geldes war bereits auf Andere für Spielſchulden von ihm übertragen. An die Reichthums-Comödie werde eine Liebes-Tragödie angereiht, die ſich auf der Bühne in Danzig begab und hier mit wirklichem Blutvergießen anhub, um mit Mord zu endigen. Mit Grauſen ſah ſie der Berichterſtatter mit eigenen Augen, nämlich G. Reinbeck *), deſſen Erzählung alſo lautet:

*) Sämmtl. dram. Werke. Vorrede.

„Eine Madame Litter, eine sehr brave Künstlerin, kam bald nach ihm nach Danzig. Sie war mit ihm beim deutschen Theater in Petersburg angestellt gewesen und hatte aus Leidenschaft für ihn jetzt Mann und Kinder verlassen, sie, die vor seiner Bekanntschaft mit ihm eine rechtschaffene Gattin und Mutter und zwar in sehr günstigen Verhältnissen gewesen seyn soll. Sie sah sich von ihm für eine andere Theaterschöne vernachläßigt und sie beschloß zu sterben. Zur Ausführung ihrer Verzweiflung wählte sie das Trauerspiel Elfride *) und zwar den Augenblick, in welchem diese sich am Sarge des vom Könige erschlagenen Gemahls entleibt. Czechtitzky lag im Sarge **). Nie habe ich die furchtbarste Wahrheit so auf der Bühne gesehn, als in dem stummen Spiel, welches der That vorausging. Dies Ebben und Fluten des Blutes, dieß Wogen des Busens, dieß fast hörbare Pochen des Herzens, diese Verzweiflung im Blicke, dieß Auflodern des Entschlusses im Auge und dann der entscheidende Dolchstoß in die Brust ... jeder Athem stockte ... Todesschweigen lag auf dem überfüllten Hause ... die Kunst schien ihren höchsten Triumph zu feiern, aber der Blutstral, das krampfhafte Zusammensinken am Sarge, lösten bald alle Täuschung der Kunst und die schauderhafte Wahrheit griff an Aller Herzen und preßte einen Schrei des Entsetzens aus. Der Vorhang fiel, die Verwundete wurde nach Hause gebracht, Cz. begleitete sie. Die Wunde hatte die edleren Theile nicht verletzt und sie wurde bald wieder hergestellt. — Als die Truppe Danzig verließ und Cz. der Mad. Litter nicht Wort hielt und bei der Truppe in Königsberg zurückblieb, statt dem Theile, mit welchem sie gehn mußte, nach Mitau zu folgen, so schrieb sie ihm, daß sie ohne ihn nicht leben könne und daß er, wenn er sie doch einmal aufopfern wolle, wenigstens die Barm-

*) Elfriede, Trauerspiel in 3 Aufzügen nach Mason von Bertuch (nicht von Klinger) wurde in Danzig 1786 gegeben. Auf dem vorliegenden Comödienzettel kömmt weder der Name Litter noch Czechtitzky vor. Die Spielenden waren Ackermann, Ströbel, Mad. Möller, Werthen, Bodenburg und Walter. — Da indeß Madam Litter schon lange vorher in Berlin als Elfriede mit Glück aufgetreten war und in Königsberg im Febr. 1785 sie gespielt hatte, wahrscheinlich dort wie hier zugleich mit Czechtitzky, so wird sie sich in dieser Rolle wohl auch in Danzig gezeigt haben.

**) Nach dem gedruckten Stück: „als Leiche auf einem Ruhebette"

herzigkeit haben möge, ihr das Gift zu ſchicken, mit welchem ſie ihr qualvolles Leben endigen könne und wenige Wochen darauf ſtarb ſie an Gift und es wurde Cz's. gewährende Antwort auf ihrem Nachttiſche gefunden. — Cz. durfte ſich nicht wieder nach Curland wagen" *).

Carl Czechlitzky debütirte 1783 in Berlin als Hamlet und obwohl hier das Spiel in dieſer Rolle von Brockmann, Schröder und Reinecke in noch lebhaftem Andenken ſtand, ſo gefiel er dennoch. Neben Scholz, dem berühmten Darſteller des Otto von Wittelsbach, der in den „Räubern" den Karl Moor ſpielte, erregte er als Franz Moor Aufmerkſamkeit. Für ſchwächer wurde ſein Beaumarchais in „Clavigo" gehalten. Scholz wurde nach Petersburg berufen, wohin ihm Czechtitzky mit der früher genannten Litter folgte. So ſehr er hier wie an allen Orten entzückte, ſo mußte er doch nach etlichen Jahren die Flucht ergreifen, wozu die Milde der Kaiſerin ihm einen Wink gegeben haben ſoll. Er hatte nämlich die Entweichung eines Betrügers bewerkſtelligt, der anſtatt Brillanten, die der Kaiſerin zum Kauf angeboten waren, nach Amſterdam zurückzuſenden, für die ſeltenen Steine gewöhnliche dorthin befördert hatte. Glücklich entkam Czechtitzky der drohenden Unterſuchung und den Coſacken-Piken und erreichte wohlbehalten Königsberg.

Im Mai 1785 kamen die kaiſerlich Ruſſiſchen Hofſchauſpieler Czechtitzky, Neumann und Madam Litter aus Petersburg nach Königsberg, um nach Berlin zu gehn. Sie verſtanden ſich zu einem Gaſtſpiel. Neumann trat als Ferdinand in „Kabale und Liebe", Mad. Litter als Elfriede auf; aber von ihnen wurde nicht geſprochen, da der erſte als Franz Moor erſchien, „der Erſtgeborne der Kunſt, Melpomene's Liebling", wie er in einem Gedicht geheißen wird. Er ſpielt den Hamlet. Das Haus iſt übervoll und doch läßt an dem Tage ſich ein berühmter Virtuoſe aus der Kapelle des Fürſten Eſterhazy hören. Er giebt den Aellheim, den Guelpho, in welchen Rollen Koch das Höchſte zu

*) Die Truppe war nicht ſo groß, daß Madam Schuch es verſucht haben ſollte, an zwei Orten zugleich zu ſpielen. Dagegen, daß Madam Litter in Mietau ſich vergiftet, ſpricht die Anzeige, nach der Madame Joſepha Litter 29. Juni 1786, 23 Jahr alt, in Schwedt geſtorben.

leiſten ſchien, und doch nennt man Czechtitzky unübertrefflich. Nur Ekhof ſteht über ihm und in einem Gedicht an ihn heißt es, daß die Zierde

Des nimmer welkenden Lorbers
Der vaterländiſchen Kunſt
Oberprieſter und Genius Dir
Ekhof entgegenreicht.

Madam Schuch gewinnt den großen Künſtler, den ſchönen Mann mit der italieniſchen Phyſiognomie, auf ein Jahr vom Mai 1785 bis Mai 1786 für einen Gehalt von 1000 Thlr. und hält ihn noch bis zum Anfang des folgenden Jahres feſt*). Er erſtürmt ſich in Danzig nicht weniger als in Königsberg Beifall, wie keiner vor ihm. Schon durch den Aufwand der Garderobe, der bis dahin unerhört war, unterſchied er ſich von den Mitſpielenden. Sein Talent ſtralte aber noch mehr als die prächtige Tracht und die Zeit ſeines Wirkens ward der glänzendſte Zeitraum genannt. Vielleicht nur ihm zu Liebe wurde in Danzig das Verbot gegen die Aufführung der „Räuber" aufgehoben. Wie für ihn geſchrieben war im Schinkſchen Luſtſpiel der tobende Hauptmann Gasner (Shakſpears Petruchio in der „Widerſpenſtigen"). Nichts ließ er zu wünſchen übrig, in Luſtſpielen von Iffland und Jünger, als Graf Almaviva in dem „tollen Tag oder Figaros Hochzeit" von Beaumarchais und in einem ſelbſt gefertigten Soldatenſtück „Graf Treuburg Original-Trauerſpiel"**), das in Elbing gedruckt wurde. In dem traurigen Machwerk***) hat der Verfaſſer wahrlich Schillern nicht vorgegriffen, wenn auch Treuburg der Sohn dem Vater gegenüber ideal wie Max geſchildert iſt.

Graf Treuburg der Sohn, der von Römertugend erglüht, bringt zum Grafen Treuburg dem Vater, einem Verräther, der

*) In der Sammlung alter und neuer (von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegebenen) Schauſpiele" leſen wir im „Etat der Geſellſchaft im Januar 1787" noch ſeinen Namen.

**) Im Allgem. Theater-Lexicon die Angabe, daß er 1777 die Bühne in Linz als Graf Treuburg betreten.

***) Den Plan zum Stück erhielt der Verfaſſer von einem Herrn v. Goldfinger in Prag.

zum feindlichen Heer übergetreten iſt. Es gelingt ihm nicht, den Vater zu beſſern. Aus Treue gegen den Herrſcher erſticht er ihn, bevor dieſer dem Feinde Geheimniſſe zum Verderb des Vaterlandes entdeckte. Der patriotiſche Parricida wird gefangen und zum Tode verurtheilt. Der General, deſſen Tochter er ſchwärmeriſch liebt, trägt ihm an, für Verrath an dem Landesherrn Leben und Freiheit zu erkaufen. Mit Verachtung weiſt er die Zumuthung zurück und ungerührt von den Thränen der Braut ſchreitet er zum Tode. Als das verhängnißvolle Commando zur Füſelirung vernommen wird, erſchießt ſich die Tochter vor den Augen des Generals.

Graf Treuburg. Trauerſpiel von Czechtitzky.

Davelont, Staabsoffizier, hat ein Buch aufgeſchlagen und lieſt.

„Als einſt die Hölle ihren giftigen Schlund aufriß, das ganze Rom zu verderben, opferte ſich Curtius, ein heldenmüthiger Jüngling, für ſeine Mitbürger auf und ſtürzte ſich, von patriotiſcher Liebe begeiſtert, in den Rachen der Hölle.“

Wie gefällt Euch das Treuburg?

Treuburg Sohn.

Das hätte ich ſeyn mögen.

Treuburg Sohn.

Sagt mir, ob es Euch nicht herzlich leid iſt, daß Ihr eine ſo ungeheure Sünde begangen?

Treuburg Vater.

Was ſoll ich Dir antworten?

Treuburg Sohn.

Ob es Euch nicht herzlich leid ſey. Denn Euer hohes Alter beraubt Euch des Gehörs nicht. Ihr ſeyd ja noch ein junger Sünder. Packen Euch nicht aller Orten Geiſter und Geſpenſter an und fordern, daß Ihr Meſſe leſen, Klöſter ſtiften und andere gute Werke ausüben ſollt? Oder habt Ihr bereits Euer Gewiſſen eingeſchläfert? Nun ſo will ich denn rufen: Auf! auf! Iſt es Euch nicht herzlich leid?

Treuburg Vater.

Sehr leid. Das weiß mein Gott!

Treuburg Sohn.

So fallet denn nieder auf eure Knie und betet! Ich will auch beten. Ich kenne die Größe und die Großmuth unſres Monarchen. Er wird's Euch vergeben.

Der Vater entflieht.

Ha Teufel haſt du ihn davon geholt!

In der Erfindung des Trauerſpiels ſpricht ſich der Comödiant deutlich aus, der um des Effektes willen auch Geſchrei und Grimaſſe nicht verſchmähte.

Aus Preußen begab ſich Czechtitzky nach Sachſen. Angeſtellt bei der Secondaſchen Truppe blühte ſein Ruhm in Leipzig und Dresden. 1788 und 1789 war er in Berlin und glänzte hier neben Madam Baranius und Madam Friederike Unzelmann, nachmaligen Bethmann. Er ſpielte den Marinelli, die Hauptrollen in den Schröderſchen Stücken und den Don Carlos. Er zog ſich 1795 von der Bühne zurück und hielt Bank auf Meſſen und in Bädern. Mit einem kleinen Reſt des Gewonnenen begab er ſich nach Böhmen, ſeiner Heimat, und lebte nothdürftig in Prag ſeine Tage hin. Als die Bethmann 1810 nach Prag kam und Gaſtrollen gab, ſo erwachte in ihm wieder die alte Neigung zum Theater, die alte Neigung zur Kunſtgenoſſin und er brachte es dahin, daß man ihm die Rolle des Odoardo gab, als ſie die Orſina ſpielte. So ward ihm der letzte Künſtler-Beifall zu Theil. Ruhig und gelaſſen ſtarb er um 1836.

Zu den unentbehrlichſten Mitgliedern gehörte Ackermann, den die Schuchiſche Bühne daher für immer an ſich feſſelte. Der Schauſpieler und Sänger Karl David Ackermann war in Sachſen in Ruhland 1751 geboren. Er ſpielte zuſammen mit den genannten Künſtlern ohne von ihrer Größe verdunkelt zu werden, wenn er auch in den Rollen, die er von Schmidt überkam (weil ſie außer Koch's Sphäre lagen) ihn nicht erreichte, wie in dem „Weſtindier". In der Oper ſang er den erſten Tenor und in Schauſpielen gab er noch lange nach der Madame Schuch Tode die erſten Liebhaber, wozu ihn ſein Aeußeres — er war von ſchlankem Wuchs und angenehmer Geſtalt — vortheilhaft empfahl. Seine erſte und zweite Gattin waren Lieblinge des hieſigen Publi-

kums, jene eine geborne Springer ſtarb kurz nach der Vermählung, dieſe eine geborne Bachmann überlebte ihn. Doch war es vorzugsweiſe die berühmte Baranius, mit der er in Opern den Ruhm theilte. Wie in dem überaus beliebten „Robert und Kalliſte", nach dem Italieniſchen von Eſchenburg mit der Muſik von Guglielmi und Piccini", „Abenteuer einer Nacht oder Röschen und Colas" nach Sedaine mit der Muſik von Monſygni." Manche mittelmäßige Oper wurde durch Ackermann anziehend. Als Lelio in der Oper „die Sklavin oder der großmüthige Seefahrer" gefiel er vornämlich in Mietau und erhielt vom Herzog von Curland den Titel eines Hoffängers. Als Schauſpieler war er nicht zu erſetzen, im „Deſerteur aus Kinderliebe" von Stephanie und in den „Drillingen", wo er die drei Rollen ſcharf von einander zu markiren verſtand. Man tadelte an ihm, daß er mit dem Publikum zuviel liebäugelte, daß er Lachen bisweilen in ungeziemender Weiſe zu erregen ſuchte, ſo in „Robert und Kalliſte", wo er von der Dunkelheit getäuſcht, Lucinde ſtatt der Geliebten ergreift, allein die zu ſingenden Worte entſchuldigten ſeine Action:

Schon hab' ich ihr Kleid ertappt,
Seht ihr's, das ſind ihre Kleider.

In den Soldatenrollen bramaſirte er zu viel. Er gab auch die erſten Helden in Trauerſpielen, was bei einem Tenorſänget als auffallend erſcheint, in früherer Zeit den Karl Moor, in ſpäterer Otto von Wittelsbach. So viel Gunſt ſich Ackermann auf und außerhalb der Bühne erwarb, ſo hatte er doch über ſchmähſüchtige Critiker zu klagen, die in auswärtigen Blättern ſein Verdienſt und das ſeiner zweiten Frau verkleinerten. Als Ackermann in hohem Alter das Theater verließ, ſo nicht den Boden, auf dem er Kunſttriumphe gefeiert. Er lebte zuletzt in Danzig im Beſitz eines Brauhauſes und beſchloß hier ſein Leben *).

In die Rollen Stänzels theilten ſich Fauſt und Flögel. Fauſt ſpielte Väter und Soldaten (nach der ſonderbaren Rollen-Rubrication) 1779 in Lübeck unter Stöfler. Er konnte

*) Eine Tochter ſtarb ihm als Kind in Königsberg 1783. Seine Enkelin war Fräulein Ackermann (jetzt Klaus), neben Fräulein Großer lange eine Zierde der Oper in Königsberg.

in Väterrollen oft ohne Noth ſtürmiſcher Gefühls-Aeußerungen, die ſogar durch Stampfen ſich kund gaben, ſich nicht enthalten und ſchon dadurch unterſchied er ſich von ſeinem Vorgänger, deſſen Spiel die größte Mäßigung zeigte. Nicht erreichte er ihn in der Hauptrolle des „deutſchen Hausvaters" und als Odoardo, obwohl er auch gerühmt wurde. Trefflich gelang ihm ſein Rode in Engels „dankbarem Sohn". Mit tiefer Empfindung ſpielte er Weiße's „Jean Calas" und zeichnete ſich vorzüglich in der Abſchiedsſzene aus. Eben ſo ergreifend war im „Macbeth" die Trauer, die er als Macduff über die Ermordung der Seinigen ausdrückte, wenn er auf Malcoms Aufforderung: „Rächet euch wie ein Mann!" die Antwort giebt: „das will ich! aber erſt will ich fühlen wie ein Mann." Als Lear war ſeine Kraft nicht ausreichend. Mit Koch war er willens 1782 die Schuchiſche Truppe zu verlaſſen, blieb aber bis zum Tode der Directrice *).

Flögel aus Schleſien hatte ſchon 1767 ſich dem Theater gewidmet. Er war Baßſänger und Schauſpieler und als ſolcher ſtellte er polternde Väter, ehrliche Alte und Offiziere dar. Seine Routine war größer als ſeine Kunſt. In den Charakteren, welche Rauheit und Biederkeit verbinden, war er gewiegt. Mit Fauſt alternirte er in der Rolle des Odoardo. Das Erhabene glückte ihm weniger als das Innige und daher bemerkte man bei dem Maler im „deutſchen Hausvater", daß er die Begeiſterung für die Kunſt weniger zur Anſchauung brachte als die Zärtlichkeit für die unglückliche Tochter. In komiſchen Partien hielt er ſich von Uebertreibungen nicht fern, ſo als Schöſſer in Weiße-Hiller's „Liebe auf dem Lande", als luſtiger Schuſter in der Oper gl. N. wo er, in der Abdankung nach der Gallerie emporſchauend, die Ehemänner aufforderte, ihm ihre ſchlimmen Weiber in die Kur zu geben. Seine Stimme, kräftiger Wuchs und Anſtand waren ſeinen Leiſtungen günſtig. Derb und bieder wie auf der Bühne zeigte er ſich im Leben. Flögel überdauerte alle ſeine Collegen. Als die Schuchiſchen Geſchwiſter zwei von einander unabhängige Theater bildeten, ſo war ſeit 1802 Danzig ſeine bleibende Stätte, ob auch die Directionen vielfach wechſelten. Als Sänger ließ er

*) Er bildete einen Schüler in dem jungen Schmettau, der als Knabe die Bühne betrat.

ſich nur noch in den Wieneriſchen Opern vernehmen, wie in Heibel's „Tyroler Waſtel.“ Er ſpielte in Beck's „Schachmaſchine“ den Ruf d. ä., in Schröderſchen und Kotzebueſchen Stücken die Alten. Auch in Tragödien und Schauſpielen trat er, gegen das Ende ſeiner Künſtlerlaufbahn nur wenig beſchäftigt, hie und da auf, ſo als Geiſt im „Hamlet“, als Miller in „Kabale und Liebe“ und als Walther Fürſt in „Wilhelm Tell“. Als ein Achtziger erſchien er am 30. Dez. 1817 zur Feier ſeines 50jährigen Jubelfeſtes auf der Bühne und nach Szenen aus Iffland's „Jägern“ und aus „Kabale und Liebe“ — hier gab er den Muſikus Miller und dort den Oberförſter — nahm er in einer Dankrede vom Publikum Abſchied. Nach zwei Jahren aber zeigte er ſich wieder in „Kabale und Liebe“ und zuletzt in Kotzebue's „Indianern in England“ als John Smith.

Obenan unter den Schauſpielerinnen ſteht die gefeierte Baranius, die, wie die Neuhoff, in Danzig das Licht der Welt erblickte.

Helene Eliſabeth Schmalfeldt, 1767 geboren, erwarb ſich als Sängerin zuerſt Beifall, da ſie in der „Sklavin“ als Zulima auftrat; man wußte nichts anderes an ihr zu tadeln, als ihre noch zu große Jugend. Schon damals umwebte ihr Spiel der Zauber zärtlicher Empfindung. An den wenig bedeutenden Schauſpieler Baranius verheirathet *), ging ſie nach Petersburg und ward hier 1779 für Singpartien, Vertraute und Nebenrollen angeſtellt. Als ſie 1781 nach Preußen zurückkehrte und in die Schuchiſche Geſellſchaft eintrat, gab ſie die erſten Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel und führte um kurze Zeit mit Glück

*) Die Nachricht im Gothaſchen Theater-Kal. 1780. S. 257. verträgt ſich nicht mit der in Litt. u. Th Zeit. 1784. I. S 62. Der Artikel: „Baranius Henriette“, (ſo hieß Baranius' zweite Frau) im Allgem. Theater-Lexicon iſt vielfach zu berichtigen. Das Geburtsjahr 1768 iſt beinahe recht, ob auch der Geburtsort, nämlich Danzig? Ihr Alter erſehen wir aus der Schrift von 1795: „Berichtigung des im 15. Heft der Annalen des Theaters enthaltenen Aufſatzes über den Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft in Danzig 1794.“ in der es heißt, die Baranius ſey 27 Jahr alt. — Eine Verweiſung auf Schriften der letzten Art und auf Schriften, wie das Theater-Lexicon, iſt meiſt vermieden, weil ſie entweder ſich in allen Händen befinden oder faſt allein in den Händen des Schreibers.

auch hoch tragiſche Charaktere aus, was um ſo mehr Wunder nimmt, da ihr Naivität und Schalkheit beſonders wohl ſtanden, da man, wenn etwas, Mannichfaltigkeit in ihrer Action vermißte. Bei ihrem Liebreiz, bei ihrem ſchönen offnen Auge hielt ſie es für übrig, ſich noch mehr durch die Kunſt zu geben. Ohne ihr Zuthun erwarb ſie ſich den Namen „der ſchönen Sängerin.“ In „Juliane von Lindorak“ bedauerte man, daß ſie als die tugendhafte, ſanfte, duldende Frau nur zu viel die Augen niederſchlug. Aber ſie entzückte auch in männlicher Tracht und in dem Seitenſtück zur Subordination „Sophie oder der gerechte Fürſt“, von Möller ſtellte ſie mit größtem Anſtande einen Jüngling dar, ebenſo in dem „Adjutanten“. In den Hillerſchen Opern iſt das Hänschen (ein junger Bauer) in der „Liebe auf dem Lande“, das Lottchen im „Lottchen am Hof“, das Lehnchen im „luſtigen Schuſter“ nie vorzüglicher gegeben. In „Robert und Calliſte“ werden ihre Stellungen als maleriſch gerühmt, in der G. Bendaſchen Oper „Romeo und Julie“ ſang ſie die Julie ausgezeichnet. Sie gab 1782 die Ariadne auf Naxos und bewährte ſich als ſeltene tragiſche Künſtlerin. In demſelben Jahr ſang ſie die Zulima, mit der ſie ihre Künſtlerlaufbahn eröffnet. Sie ging 1784 von der Schuchiſchen Bühne zu der Döbbelinſchen Bühne in Berlin über, obgleich ſie hier nur kleine Rollen übernehmen und figuriren ſollte. Sehr bald aber ward ihr Werth erkannt, ſie ſchwang ſich zu den erſten Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel“ empor und galt 1790 für die erſte Zierde des Hoftheaters. Hier ſpielte ſie in „Don Carlos“ als Eliſabeth mit Czechtitzky. Kabale entfernte ſie 1797 von der Bühne und, nachdem ſie längſt von ihrem erſten Gatten getrennt war, trennte ſie eine zweite Verbindung von der Kunſt. Ihre Silhuette befindet ſich im „Königsbergiſchen Theater-Journal“ von 1782; ein punktirtes Kupferblättchen von Bolt ſtellt ſie noch 1796 in blühendſter Zartheit dar.

Drei Damen Springer, Bachmann und Madam Ströbel traten gleichfalls in Sing- und Schauſpielen auf. Wenn Ackermann gewöhnlich auf der Szene der Erwählte der Baranius war, ſo war er wirklich der Mann der beiden erſtgenannten. Dem. Springer war in Favart-Gretrys „Freundſchaft auf der Probe“ eine Corally, wie ſich der Berichterſtatter aus-

drückt, zum Küſſen, dennoch verwies man es ihr, daß ſie in Diderots „Hausvater", anſtatt dem St. Albin, ihre zärtlichen Blicke dem Parterre zuwendete. Sie ſpielte Emilia Galotti und Beaumarchais' Eugenie (in der letzteren Rolle gab man der Madam Döbbelin den Vorzug); mit größerem Glück trat ſie in Operetten, wie in Favart's „Roſenfeſt" auf. Im Febr. 1774 wurde dies zu ihrem Hochzeitsbeneſiz gegeben und mit großer Theilnahme ſahen die zahlreich Verſammelten ſie als Hänschen und ihren Erkohrnen als Guſtel. Der Bund wurde bald durch den Tod geſchieden; noch vor Ablauf eines Jahres begrub Ackermann ſeine jugendliche Gattin. In mehrfacher Weiſe war ihre Stellvertreterin Ludolphine Dorothea Bachmann aus Rheinsberg. Sie begann, 1762 geboren, ihre künſtleriſche Laufbahn auf dem Berliner Theater, das ſie 1781 verlaſſen mußte *). Im folgenden Jahr trat ſie in Königsberg als Roſine in Marmontel-André's „Zauberſpiegel" auf. Obgleich der rauſchende Beifall, den ſie fand, in Berlin beſpöttelt wurde, ſo ließen ſich die Königsberger in ihrem Urtheil nicht irre machen und huldigten ihr immer mehr und mehr. Wenn ſie auch als Emilia Galotti 1782 ſich noch an eine zu große Aufgabe wagte, ſo zweifelte doch niemand bei ihrem Talent und fleißigen Studium, daß ſie künftig dieſe und andere Rollen in Trauerſpielen mit Vollendung durchführen würde. In Operetten gefiel ſie ſo ſehr, daß ſie in mehreren mit Madam Baranius alterniren konnte. Man rühmte ihre Geſtalt und ihre Sprache und erfreute ſich an ihren Theaterſpielen. Sie vermählte ſich mit Ackermann 1782 **). Nachdem ſie lange ſich von der Bühne zurückgezogen hatte und in Danzig wohnte, ſtarb ſie daſelbſt als Wittwe 1810. — Madam Ströbel geb. Tietz aus Schleſien gehörte ſchon vor ihrer Vermählung zur Schuchiſchen Truppe und ſang mit in den Burlesken von Kurz. Sie hatte ſich noch nach franzöſiſchen Meiſtern gebildet und, wenn man früher die edle Action und die maleriſchen Stellungen rühmte, ſo fand man nachmals, daß ſie für den Geſchmack dieſer Zeit „zu wenig nach-

*) Gallerie von teutſchen Schauſpielern und Schauſpielerinnen. Berlin 1783.

**) Es ſind die drei Madames Ackermann zu unterſcheiden, die auf der Schuchiſchen Bühne neben oder unmittelbar hinter einander jugendliche Rollen gaben, die eine geb. Springer, ſtarb 1774, die andere geb. Mähling, ſtarb 1779.

läßig, zu ſtudirt" ſpielte. Das Ströbelſche Ehepaar iſt zwiſchen 1772 und 1778 in Riga und Petersburg angeſtellt, von wo es 1780 zurückkehrt, 1781 in Breslau und von 1783 ab, unzertrennlich von dem Schuchiſchen Unternehmen, wie überall in Danzig und beſonders in Königsberg mit Beifall ſpielt. Madam Ströbel war ſerieuſe Sängerin, zeichnete ſich in Rollen in Männertracht aus und im hochtragiſchen Spiel. Ganz anders als Madame Schuch faßte ſie die Orſina auf. Jene ſtellte die Italienerin vor Augen, die in ihrer Aufwallung die Regeln der Selbſtbeherrſchung vergißt, Madam Ströbel zeigte die Philoſophin, die eben in ihrer ruhigen Ueberlegung furchtbar erſcheint. Jene war natürlicher und lehnte ſich mit dem Ausdruck an die Worte: „Wenn wir einmal alle in Bachantinnen verwandelt ihn zerriſſen, das ſollte ein Tanz werden!" Madam Ströbel trug die Rede mehr durchdacht als in ſprudelnder Entrüſtung vor. Ein Theil der Zuhörer entſchied ſich für die eine, der andre für die andere Darſtellung. Gleichzeitig trat ſie nicht allein in ernſten Opern, ſondern auch in „Robert und Calliſte" und im „Roſenfeſt" auf. In verkleideten Rollen, wie Amalie, blieb ſie hinter der Neuhoff zurück. In tändelnd komiſchen Operetten konnte ſie nur durch ihren Geſang, nicht durch ihr Spiel entzücken.

Karoline Lüttichau, nachmalige Einer, ließ ſich nur im recitirenden Schauſpiel vernehmen. Fleiß brachte ihr Talent zu ſchneller freudiger Entwicklung. Man ſetzte an ihr nur zu viel Beſcheidenheit aus, indem ſie durch Furchtſamkeit dem Anziehenden ihrer angenehmen Bildung und dem ſichern Erfolg ihres Spieles ſchadete. Königsberg rühmte ſich, neben Ackermann und ſeiner erſten Frau, neben Flögel auch die Lüttichau und Charlotte Schuch gebildet zu haben. Wenn nicht als Anfänger hatten dieſe Alle keine fremde Bühne betreten. Karoline Lüttichau ſpielte ſeit 1781 und noch mehr 1782 erſte Liebhaberinnen in Luſt- und Trauerſpielen und Rollen in männlicher Tracht. So viele ſich auch als Emilia Galotti verſucht hatten, ſo brachte ſie dieſen und die zarten weiblichen Charaktere in den Shakſpearſchen Tragödien zur lieblichſten Entfaltung. Wie die Baranius die ſchönſten Szenen Ackermannen gegenüber ſpielte, ſo ſie dem jugendlichen Einer, der — er nannte ſich früher Cracau — mit mehr äußern als innern Gaben ausgeſtattet, die erſten Liebhaber

darſtellte. Im Jahr 1782 traten ſie in einen Ehebund, der aber 1784 gelöſt werden mußte. Einer verließ die Schuchiſche Geſellſchaft und iſt verſchollen, während Madam Einer in künſtleriſchem Anſehn immer mehr ſtieg. Auch als Tänzerin wurde ſie gern geſehn im Solo und Pas de deux. Sie vermählte ſich 1785 mit einem Herrn von Sack aus Curland. Ihre Rollen übernahm die älteſte Tochter der Directrice *).

*) Die andern Schauſpieler waren entweder wenig bedeutend oder ihr Erſcheinen war ſo flüchtiger Natur, daß ſie ſich nicht in bleibendem Andenken erhalten konnten. Manche waren nur Figuranten und übernahmen hie und da eine Aushülfsrolle.

Porſch aus Königsberg, Schul- und Univerſitätsgenoſſe des Magiſters Lauſon. Früher Liebhaber- ſpäter Gecken- und Intrignanten-Rollen 1780—1781 in Riga. Neben ihm ſeine Frau, die in einer hitzigen Krankheit ihre vollklingende Stimme verlor und ſeitdem wenig leiſtete, und zwei Brüder. Einer derſelben ſtarb in Königsberg 1787. Die anderen Familienglieder in verſchiedenen Städten in Deutſchland. (Porſch, der mit Heinrici eine Truppe leitete, war mit ihnen wahrſcheinlich nicht verwandt). H. H. Schultz aus Hamburg, 1731 geboren, ſeit 1772 bei Schuch. Väter und Alte. Er ſchriftſtellerte. Lutheroth, geſtorben 1789. Väter, Bediente, Bauern. Werthen und Frau. Er Liebhaber, ſie Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel. Henrici und Frau, er war ein Baron Rudolph von Eſchbach in der Wetterau, ſie eine Königsbergerin; von ihm geſchieden vermählte ſie ſich mit dem Fabrik-Inſpector Jacobſon. Er Gerichtsperſonen Pedanten, ſie Mutterrollen. Kammermädchen, Vertraute in der Oper. Engelhardt aus Mekkenburg und Frau aus Sachſen. Er zweite Liebhaber, ſie Soubretten. Dengel gab 1772 den Tartüffe. Heimburger, Juden und Bediente. Er erfand Balletie. Werſich, geſtorben 1782. Zweiter Liebhaber. Hauptrolle im „Montroſe.“ Bodenburg ſollte Stänzel, Wothe Koch erſetzen. Bißler und Frau, er launige Alte, ſie erſte Liebhaberinnen im Schau- und Singſpiel. Seebohm bis 1783. Kleine Rollen. Krauſe, Sänger. Amberg und Frau, er Sänger, ſie Tänzerin. Schilbach, Zander, Walther, Bedientenrollen. Halbe, Verf. eines Stücks, Wentzel, Richter, Nicolai, Stark, Meyer ſpielen Nebenrollen Bregott aus Elbing, mehr im Orcheſter als auf der Bühne brauchbar. Batt, Theatermeiſter und nach Stänzel Senior der Geſellſchaft, ſpielte auch bisweilen

Mad. Reibehand, affektirte Mütter. Mad. Möller und Mad. Ackermann, geb. Nähring, geſtorben 1779. Dem. Friſch aus Königsberg, geſtorben 1783, Liebhaberinnen. Dem. Siegriſt, junge Mädchen. Mad. Berger, Sängerin. Mad Müller, Mad. Lange, Dem. Werner, kleine Rollen, Figuranten im Ballet.

Von den Herren Ströbel, Grüner, Bachmann, Stelnberg und den Damen Charlotte Schuch, Fasquiel ſpäter.

Wenn auch im Schauſpiel Vorzügliches geboten werden konnte, ſo wurde durch daſſelbe nicht das heiter erweckliche Singſpiel und das an Ueberraſchungen reiche Ballet verdrängt. Das Theaterpublikum ließ ſich das nicht ganz nehmen, was in früheren Zeiten es ergötzt hatte. Das Schäferſpiel begrüßte es in dem Singſpiel wieder, weil dieſes meiſt ländliche Gemälde darſtellte, wie die Weiße-Hillerſchen Operetten, die Burleske dagegen in dem Ballet, das in ſeiner barocken Einkleidung gewöhnlich der jauchzenden Lachluſt Befriedigung gab. Nur geringe Anſprüche waren an das Ballet und Singſpiel zu machen. Im Schauſpiel ließ es ſich die Direction angelegen ſeyn, die Bühne möglichſt im gleichen Niveau mit der in Berlin, „dem Sitz des guten Geſchmacks" zu halten, im Singſpiel beſchränkte ſie ſich auf das, was gerade die vorhandenen Kräfte möglich machten, denn das Orcheſter mußte die Regimentsmuſik erſetzen und es wurden nicht beſonders Sänger und Sängerinnen angeſtellt, ſondern die Gabe des Geſangs wurde als eine treffliche Zugabe zu dem, was die Darſteller im Schauſpiel leiſteten, angeſehn. Die Truppe konnte unter ihren Mitgliedern den Dichter vermiſſen, aber keineswegs den Komponiſten, deſſen Aufgabe es vorzugsweiſe geweſen zu ſeyn ſcheint, die Oper ſo einzurichten und umzuſchreiben, daß ſie von dem beſchränkten ſingenden Perſonal ausgeführt werden konnte, daneben aber auch neue Opern zu verfaſſen, die ihm anpaſſend waren. Daher finden wir, daß auf den kleineren Bühnen Singſpiele, die für ſie geſetzt waren, daſelbſt außerordentlichen Beifall fanden und daß hier das Einheimiſche dem Fremden vorgezogen wurde. Das Singſpiel „der Kaufmann von Smyrna" wurde überall gern geſehn, beſonders aber auf dem Wäſerſchen und dem Schuchiſchen Theater, dort und hier war es aber ein anderes, in Breslau hörte man die Compoſition des dortigen Muſikdirectors Holly und in Danzig die des daſelbſt angeſtellten Stegmann. So erregten auch die Opern des Döbbelinſchen Muſikdirektors André ein überwiegendes Intereſſe in Berlin *).

Karl David Stegmann, in Dresden 1751 geboren, er-

*) Die Rückſicht, ein Stück oder eine Muſik als ausſchließliches Eigenthum einer Bühne zu betrachten, kam, ſeitdem ſich nicht mehr die Truppen wie ehedem kreuzten, weniger in Anſchlag.

warb ſich durch die Compoſition des genannten Singſpiels um die Directrice ein großes Verdienſt. Von 1774 ab bis zu ihrem Tode wurde daſſelbe als Nachſpiel — ein ſolches ward nach alter Sitte vom Publikum verlangt — unaufhörlich gegeben und kein anderes fand eine gleich beifällige Aufnahme. Der Text der einaktigen Operette vom oben genannten Prinzen Heinrich *) iſt einfach.

Haſſan, der Kaufmann, that das Gelübde, jährlich einen Chriſten aus der Sklaverei loszukaufen in dankbarer Erinnerung daran, daß er, unter Corſaren gerathen, in Marſeille einem mitleidsvollen Chriſten ſeine Freiheit zu danken hatte. Als ein Sklavenhändler nach Smyrna kömmt, ſo fügt es das Geſchick, daß Haſſan einen Gefangenen mit dem Wort begrüßen kann:

In dieſem Arm, der dich umſchließt,
Vergiß o Freund der böſen Tage:
Genieße fern von Furcht und Plage
Das Glück, das Haſſan hier genießt.
Dem Nächſten gerne wohlzuthun,
Das hab' ich ja von dir gelernt.

Haſſans Frau kauft die Franzöſin Amalie und führt in ihr die Verlobte dem Freunde ihres Gemahls zu. Der Schlußgeſang lautet:

Seyd ihr nicht Alle Kinder eines Blutes?
Habt ihr nicht einen Vater nur?
Ihr Sterbliche! ... Drum thut euch Gutes!
Dies iſt die Stimme der Natur.
Ein gutes Werk wirkt jederzeit
Die ſüßeſte Zufriedenheit.

Stegmann komponirte für die Schuchiſche Geſellſchaft „das redende Gemälde", „die Rekruten auf dem Lande." Als er mit ſeiner Frau, geb. Linze, einer trefflichen Bühnenſängerin **), 1776 nach Hamburg ging, gab er darum nicht die Verbindung mit Königsberg auf und componirte eine Oper von Jeſter. Er war

*) Komiſche Opern. Berlin u. Leipz. 1775. Th. II.

**) Sie war zu Breslau 1755 geboren. Schon 1774 widmete man der Künſtlerin ſchmeichelhafte Gedichte, eines: „Bouquet der Mademoiſelle Linzen an den Buſen zu ſtecken."

zugleich Sänger und Schauspieler. Seine Künstlerlaufbahn beschloß er als Mitglied des Weimarischen Hoftheaters. Hier sah ihn Schröder 1791 als Biskroma in Salieri's „Axur" und sein Urtheil war: „Sehr brav gespielt und gesungen. Auch macht er der Operndirection durch seine Anordnungen Ehre" *).

Stegmanns Nachfolger ist Nicolaus Mühle, der als kurbairischer Kammercomposiiteur ein Schauspiel mit Gesang 1778 herausgab. Er komponirte „Lindor und Ismene", Brezner's „Irrwisch", Singspiele, die auf dem Schuchischen Theater oft gegeben wurden. Auch er lieferte die Musik zu einem Jesterschen Stück.

Einen größeren Ruf als Stegmann und Mühle erwarb, wie wir hören werden, sich F. L. Benda.

Wie noch jetzt waren die Ballete gewöhnlich die Erfindungen der Tänzer, die sie anordneten. Die meisten stellten komische Szenen dar „die Müller und Kohlenbrenner", „die bezauberten Bauern", „die lebendigen Mehlsäcke". In dem Schauspieler-Personal zeichneten sich in Balleten Heimburger, Mad. Einer geb. Lüttichau und Charlotte Schuch aus, beide wurden wegen ihrer Ausführung graziöser Tänze gerühmt. Nach dem Abgange Friedrich Koch's trat als Balletmeister in die Schuchische Gesellschaft Barzanti, ein trefflicher Harlekin und Schüler von Nicolini, der in Hamburg gewesen war und für eine Zeitlang 1768 von Döbbelin gewonnen wurde **). 1774 führt er in Danzig ein neues Ballet mit neuen Maschinen auf. Eine treffliche Tänzerin damals war Madam Merschy, die 1775 in Elbing starb ***). Im folgenden Jahr ist der Balletmeister Voltolini angestellt, der mit seiner Frau, zwei Söhnen, einer Dem. Huber und mehreren Damen der Gesellschaft verschiedene Ballette zum Schluß der Schauspiel-Vorstellungen aufführte. Sie wurden beifällig aufgenommen und wiederholt. Voltolini gab, während er in Danzig weilte, Tanzstunden. Im J. 1778 ging er ab, da man seine Forderungen nicht erfüllte. Eine Madam Voltolini, eine Presburgerin, hatte mit Schröder zusammen bei

*) Meyer Schröder II. I. S. 60.
**) Ebendas. I. 180. Plümicke 263.
***) In der St. Nicolaikirche begraben.

Kurz geſpielt, wahrſcheinlich die Gattin des Balletmeiſters, der nun zur Wäſerſchen Truppe hinüberſiedelte. Jetzt übernahm es der Schauſpieler Heimburger, Ballete anzuordnen.

Unter den Gaſtſpielen dieſer Zeit gehören manche zu den nicht gewöhnlichen Erſcheinungen. Das Spiel der Debütanten wurde auf den Komödienzetteln in folgender Art angezeigt: „Madam Bißler *) werden (sic) in der Rolle der Julie ſich zu zeigen die Ehre haben" (1781). Von dem gewonnenen Beifall war bei den meiſten Schauſpielern die Fortſetzung oder das Aufgeben der weiteren Reiſe abhängig. Auf dem Wege nach Petersburg veranſtaltete der nicht unberühmte Balletmeiſter Vogt in Danzig und Königsberg 1782 mehrere Vorſtellungen und nahm für kurze Zeit auch eine Anſtellung bei der Schuchiſchen Truppe an.

Im Jahr 1753 ſpielten italieniſche Opernſänger in Danzig; daſſelbe wiederholte ſich im Aug. 1782. „Die vereinigte Geſellſchaft Italieniſcher Operiſten" gab La Semplice von Sarti, la schiava riconosciuta von Piccini u. ſ. w. für den Gewinn einer Benefiz-Vorſtellnng. Die Spielenden waren eine Madam Scanavini und ihre Tochter und die Herren Tonioli und Ceſari.

Im Jahr 1782 und 1784 wurden Charlotte Brandes und ihre Tochter Minna in Königsberg und in Danzig zugleich in Concerten und auf der Bühne bewundert. Die erſte feierte hier auf ihrem heimatlichen Boden ihren letzten Triumph.

Brandes verſchaffte ſich in Berlin zwei Empfehlungsbriefe, die, wenn auch die Gattin und die Tochter weniger berühmt geweſen, ihm in Kurland eine glänzende Aufnahme gewährleiſteten, vom Kronprinzen an den Herzog von Kurland und vom Grafen v. Medem an die Herzogin, ſeine Schweſter. Das Ziel der Reiſe war Riga, wo Brandes auf Einladung des Geheimen Raths v. Vietinghoff die Direction übernehmen ſollte. Nach beinahe zwanzigjähriger Trennung begrüßte Charlotte Eſther Brandes die Ihrigen in Königsberg. Jeſter führte die Familie in das Haus des Generalchirurgus Gerlach ein und Hippel ließ den Dramatiker Kant's Bekanntſchaft machen. Der Her-

*) Andere Gäſte waren Lorenz 1782, Madam Toscani 1785, Rabel und Frau 1786.

zog von Holſtein-Beck zeichnete die Gäſte beſonders aus. Charlotte Brandes fand in Littauen — ſie war zu Roſinsko in Oſtpreußen 1742 als die Tochter des Amtmanns Koch in Dinglauken geboren — ihren Onkel, den Pfarrer Regge in Tilſit wieder, der ſie vom ſechſten Jahre ab erzogen hatte. Wieviel konnte ſie aus ihrem reich mit Lorber umſchlungenen Leben erzählen! Auf den erſten Theatern in Berlin, Gotha, Dresden, Manheim, Weimar und Hamburg hatte ſie als die erſte geglänzt und ihre Nebenbuhlerinnen dermaaßen verdunkelt, daß ſie meiſt ihre Stellung aufzugeben ſich genöthigt ſahen. Gleichſam um ihre gefährliche Größe Alle empfinden zu laſſen, trieb ſie Reizbarkeit und Empfindlichkeit von Bühne zu Bühne *). Kurz vor dem Tode des alten Franz Schuch, bei dem ihr Bruder der Ballettänzer Friedrich Koch angeſtellt war, trat ſie noch als Demoiſelle Koch einmal auf. Die dritte Rolle, die ſie gab, Sophie in Diderots „Hausvater" — es war in Breslau — entzückte Leſſingen, ſo daß er ihr Unterricht zu geben ſich bewegen fühlte und ihr ein Kleid verehrte, in dem ſie künftig die Sophie ſpielen ſollte. An Leſſing erinnerte ſie ſich beim Namen ihrer Tochter Minna und unter ihren tragiſchen Rollen war die bedeutendſte die Orſina. Für ſie hatte Jeſter die „junge Indianerin" überſetzt, die ſie in Berlin unter rauſchendem Beifall gab. Ihr Ruhm erreichte den Höhenpunkt in der „Ariadne auf Naxos." Ihre Tochter Charlotte Wilhelmine Franciſca, in Berlin 1765 geboren, war ſtolz, von der erſten Sängerin Mara gebildet zu ſeyn, und mit der Genugthuung, etwas als Pianiſtin zu leiſten, zu dem Bildniß Haydn's über ihrem Klavier ſchauen zu können **). Auch als Schauſpielerin — ſchon als dreijähriges Kind ward ſie auf die die Bühne gebracht — entzückte ſie als Emilia Galotti und Ophelia, in Opern und Singſpielen, namentlich in der „Jagd" als Röſe. Sie war eine all bezaubernde Roſe, die aber ſchon als Knospe den Tod im Herzen trug. Es war das Gerücht, wie

*) Brandes verſchweigt es nicht, daß ſie in italieniſcher Heftigkeit einſt vor Aerger ein neues Gewand zerriß, vor Eiferſucht im eignen Hauſe mit einer Schauſpielerin in Handgemenge gerieth.

**) Zu ihren vielen Lehrern im Klavierſpiel gehörte auch eine Tante von F. L. Benda, Madame Hattaſch.

der Vater dies ſelbſt in der Lebensbeſchreibung erzählt, daß er mit äußerſter Strenge ſie zum Singen angehalten und dadurch den Grund zu ihrem frühen Ende gelegt hatte *). Er war rauh und durchfahrend und deßhalb war man in Königsberg geneigt, der Sage Glauben zu ſchenken **). Von ihren Bewunderern wurde ſie mit Anträgen beſtürmt, die ſie alle zurückwies. Als ſie ſich zur Reiſe nach Preußen rüſtete, erſchoß ſich ein junger Ruſſe vor Liebe. Bilder, nicht weniger von ihrer Mutter als von ihr, waren verbreitet und von den Dichtern in feurigen Ergüſſen wurde ihr wetteifernd gehuldigt.

Nachdem Mutter und Tochter auf der Reiſe in Schwedt, in Stettin, Brandes' Geburtsorte, und in Danzig den Kunſtfreunden ſeltene Genüſſe bereitet, erhöhten ſie durch ſolche das Vergnügen, das am kurländiſchen Hofe waltete, und begaben ſich nach Riga. Hier erkannte Brandes in Madame Hübler eine alte Bekannte, die geborne Steinbrecher wieder. — Der Familie Brandes war es nicht vergönnt, ſich lang an einem Orte zu verweilen. v. Vietinghoff gab bald darauf das Theaterunternehmen auf und überwies die alleinige Leitung der Bühne den Schauſpielern Meyrer und Eckardt-Koch. Ehe er es gedacht, befand ſich Brandes mit Frau und Tochter wieder im Kreiſe der herzoglichen Familie in Curland, theils in Mitau, theils im nah gelegenen Würzau. Hier auf einem kleinen improviſirten Theater wurde „Ariadne", „Medea" und einige Luſtſpiele und Operetten gegeben. Den Spielenden wurden großmüthige Belohnungen zu Theil und für Minna Brandes wurde ein Gehalt beſtimmt, wofür ſie ſich in den am Hof ſtattfindenden Concerten zu ſingen verpflichtete. Der Herzog wollte die Künſtler-Familie Brandes dauernd für Mietau gewinnen, allein Brandes machte ſo übertriebene Forderungen, daß er mit der Gnade zugleich den Schutz des fürſtlichen Gönners verlor und die Rückreiſe nach Berlin beſchloß. Er kam im Juli 1784 wiederum nach Königsberg

*) Brandes Meine Lebensgeſchichte. III. S. 274.

**) Vielleicht, damit der Vater nicht gar zu ſehr in Minna dringen möge, als ihr Unwohlſeyn lange in Königsberg die Aufführung von Concerten unmöglich machte, empfing er einen anonymen Brief mit 20 Dukaten, der, wie es ſich ſpäter ergab, von der Tochter ſelbſt herrührte.

und ſah die Zahl der Kenner und Kunſtfreunde Hippel, Hofrath Hoyer, Theolog Pleſſing, die drei Muſiker Richter, Podbielski und Zander*) vermehrt durch die Kaufleute Ruſſmann, Scherres, Killmar und Bahn. Ein Schreiben der Herzogin von Kurland führte ſie in das reichsgräflich v. Kayſerlingſche Haus ein. Der Herzog von Holſtein-Beck, John, Jeſter, die Familie Gerlach bewährte die frühere enthuſiaſtiſche Theilnahme. Als das Verbot eines Concertes wegen der um das Abſterben der Königin von Schweden ſtattfindenden Landestrauer aus Rückſicht für die Gäſte zurückgenommen war, ſah ſich Minna Brandes durch einen Katarrh am Geſang beinahe gehindert. Dennoch mußte das angezeigte Concert gegeben werden, da der Herzog von Kurland und Gemahlin, willens eine Reiſe nach Italien zu unternehmen, gerade in Königsberg eintrafen und an der Unterhaltung Theil zu nehmen wünſchten. „Meine Charlotte, ſchreibt Brandes**), deklamirte die Rolle der Ariadne, welche unter der Direction des vortrefflichen Klavierſpielers und Organiſten Richter accompagnirt wurde und meine Tochter ſpielte einige Conzerte auf dem Fortepiano und ſang zum Beſchluß eine Arie aus der Oper Arſene. Die Verſammlung war über dieſe Aufführung, beſonders aber über die meiſterhafte Declamation der Ariadne von meiner Frau, welche ſie nicht erwartet hatte, und über die Bereitwilligkeit der Künſtlerin Minna, Alles zu leiſten, was in ihren Kräften ſtand, innigſt gerührt und belohnte ſie und ſämmtliche Virtuoſen mit dem lauteſten Beifall.“ Ja John verbreitete das Entzücken der Königsberger über Minna Brandes im Auslande durch ein in eine Berliner Zeitſchrift eingerücktes Gedicht:

Wenn du blühendes Madchen
Die Gärten und Fluren betrittſt,
Um die Lilienbruſt
Die blonde Locke nachläßig ſchwebt,
Denn wehen linder die Weſte
Und das Garten- und Wieſen-Geblüm

*) Bei dem Conzert, das Minna Brandes 1782 gab, wollten „ſämmtlich dabei angeſtellten Muſici zum Beweiſe ihrer vorzüglichen Hochachtung gegen die Sängerin durchaus keine Bezahlung annehmen.“ Brandes Leben. II. S. 345.

**) Ebendaſ. III. S. 71.

Duftet ſüßer dir zu:
Und die Sängerin Nachtigall
Schweigt ehrerbietig und lauſcht,
Wenn deine Zauberkehle beginnt — — —
Und wenn du die Silberſaiten berührſt —
Wer hatte Gefühl für Schönheit und Reiz,
Für Kunſt und Natur,
Für Tugend und ſittſamen Scherz —
Und ſah, Minna! dich nicht? *).

Brandes unverweilt wollte durch Elbing fahren, wurde hier aber einige Tage von Kunſtfreunden zurückgehalten, vom Kaufmann King, General v. Egloffſtein, Bancodirector Struenſee u. a. Am Schluß eines Conzertes ward den Gäſten ein glänzender Ball gegeben.

In Danzig war damals das Schuchiſche Theater. Die Freunde der Themis und der Melpomene der Rathsſekretair Tritt, der Advokat Schnaaſe und der Notar Glummert hatten ihnen ſchon auf der Hinreiſe eine ausgebreitete Bekanntſchaft zugeführt. Zu ihnen gehörte der engliſche Kaufmann Clairke, in deſſen Hauſe ein kleineres, wie in einem gemietheten Saal in gleicher Weiſe, als zwei Jahr vorher, ein großes Conzert gegeben wurde. Mit dem Gewinn hatte Brandes hier und dort keinen Grund zufrieden zu ſeyn. Um ſo beſſer fiel das Abkommen aus, das er mit Madam Schuch traf, die ihn bat, dem Verlangen des Publikums zu genügen und ſeine Damen zu beſtimmen, ſich auf ihrer Bühne zu zeigen. Für drei zu gebende Vorſtellungen ſagte ſie ihm die Einnahme der vierten zu. Man ging darauf ein. „Die Schauſpiele, berichtet Brandes, wurden aufgeführt und der Zulauf war außerordentlich. Bei der vierten Benefizvorſtellung war kaum für die Hälfte der herzueilenden Zuſchauer Raum genug und die Einnahme belief ſich etwas über tauſend Gulden, ungefähr achtzig Dukaten. Einige Tage darauf bat mich Madame Schuch noch um eine Vorſtellung, wofür ſie mir hundert Gulden anbot. Ich ſetzte ihr zu Gefallen meine Reiſe nochmals aus. Die Theaterkaſſe gewann dadurch noch eine, der vorigen ähnlich große

*) Litt. und Th. Zeit. 1782. III. S. 577. Der letzte Vers iſt hier falſch gedruckt.

Einnahme. Da ich wußte, daß der ſonſt gewöhnliche Beſuch im Schauſpiel eben nicht ſonderlich zahlreich war, ſo verbat ich die mir verſprochenen hundert Gulden Belohnung" *). In gegenſeitig dankbarer Geſinnung ſchieden die Familie Brandes und die Schuch von einander. Durch eine öffentliche Rüge wurden beiden eine Kränkung angethan, indem man es der Directrice als leichtſinnige Verſchwendung vorhielt, ſo viel aus der Theaterkaſſe den flüchtigen Gäſten geopfert zu haben. Brandes vertheidigt ſich dagegen und bemerkt, daß der Preis von achtzig Dukaten für vier Vorſtellungen eben keine ſo außerordentlich große Belohnung war" **). Die Beneſizvorſtellung war „Azor und Zemire", hier und in „Robert und Calliſte" zeichnete ſich Minna Brandes aus, wie ihre Mutter in den Melodramen „Medea" und „Ariadne", die am Schluß zweier Abende gegeben wurden. Hier las man auf dem Comödienzettel „die bekannte Schauſpielerin Madam Brandes wird die Ariadne ſpielen." Und niemand konnte ſie ihr gleich ſpielen, von der ein Recenſent 1778 ſagt: „Sie hat außerordentliches Feuer und eine ſo erſtaunende Heftigkeit, daß es ihr unmöglich wird, das erſte im Zaume zu halten und die andere nicht zuweilen in eine Ueberſchreiung der Stimme ausarten zu laſſen, die man erſt gewohnt werden muß, um ſie ſchön zu finden. Ihre Figur iſt, was den Wuchs anbetrifft, noch immer auf dem Theater von guter Wirkung. Meines Erachtens würde ſie für die Fortdauer ihres Ruhms weit beſſer ſorgen, wenn ſie ſtatt noch in jungen Rollen aufzutreten, ſich ganz auf das Fach heftiger und hoher Charakterrollen legte. Die Sprache der Liebe gelingt ihr zwar zuweilen ganz vortrefflich, aber eh ſie ſich's verſieht, rennt die Zunge mit dem Affekt davon und ſie ſchildert uns den triumphirenden Stolz, wo ſie die leidende Tugend malen wollte. Der Zuſchauer kommt dabei weiter nicht zu kurz, ſie ſtellt ihm immer ein ſchönes Gemälde dar" ***). Jeder Tadel mußte für die Darſtellerin der Ariadne ſich in einen Vorzug verwandeln, wenn ſie den Donner zu überſchreien hatte, wenn die Liebe in der Leidenden den Zorn hervorruft, wenn in dem Schmerz allein der Stolz

*) Brandes Leben II. 341 fg. III. 75 fg.
**) Nach dem Theater-Kalender für 1785. S. 224.
***) Litt. und Th Zeit. 1778.

ſich aufrecht hält, wenn ſie nur durch ihre imposante Erſcheinung in der Verlaſſenheit die Oede zum ſchönen Gemälde umſchafft. Das Melodram als etwas Ungewöhnliches kam durch Charlotte Brandes zu außerordentlicher Geltung. Die Verſchmelzung von Muſik und Declamation, der durch das Orcheſter beſtimmte Rhythmus gab ihrem Spiel eine ſeltene Feierlichkeit. Ihre Tracht, weil ſie eben etwas recht Altes ſeyn ſollte, wirkte überraſchend neu auf den Zuſchauer und weckte Staunen *). Ihr einfaches Gewand ſollte nach der Antike zugeſchnitten und ihr Kopfputz namentlich von einer Gemme mit dem Ariadnekopf hergenommen ſeyn.

Aus Bildern erſehn wir, daß über dem Antiken die Mode-Anſprüche nicht aufgegeben würden. Nach Graff ſtellen zwei Kupferſtiche von Sintzenich und Berger **) die Brandes als Ariadne dar. G. M. Krauſe, ſeit 1776 im Dienſt des Großherzogs von Weimar, malte Bilder zur Ariadne der Brandes.

Der Conſul Gibſon und viele Gönner der Familie Brandes wollten, daß ſie für einen anſtändigen jährlichen Gehalt, der durch Subſciption aufgebracht werden ſollte, Danzig zu ihrem beſtändigen Wohnſitz erwählte. Brandes hatte aber ſchon einen Vertrag mit Hamburg geſchloſſen zur Mitdirection des Theaters neben Klos. Das Unternehmen konnte ſich jedoch nur ein Jahr erhalten.

Der Glückſtern der Familie Brandes war für immer untergegangen. In Schmerz darüber, daß er durch Uebermuth ſich den Unwillen des Herzogs von Kurland zugezogen, ruft Brandes reuig aus: „Ach! hätte ich damals in die Zukunft blicken können.“ Charlotte Brandes hatte für diejenigen, die ſie in jüngerem Alter geſehn, ſich auf der Bühne überlebt. Die ehemalige warme Bewunderung erſtarrte zu kaltem Spott. Die ihr widerfahrene Unbill erſchien ihr als Kabale ***). Ihr achtzehnjähriger Sohn

*) Brandes Leben III. S. 200.

**) Zur Litt. und Th. Zeit. 1782. Th. 1.

***) Man beehrte ſie mit dem ſchauderhaften Namen, durch den alte Schauſpielerinnen von den Bretern manchmal verſcheucht ſind, wenn ſie das Reich nicht aufgeben wollten, das ſie in jungem Alter mit Glück beherrſchten. Brandes Leben III. 134. Der Name iſt wohl ein techniſcher Ausdruck, der nach altem Sprachgebrauch Fehler im Spiel bezeichnet. In Gryphius „Peter Squenz“ heißt es: „Laſſet uns hören, wie viel Säu ihr gemacht in euer Tragödie.“ Die an-

erkrankte rettungslos und dem Schmerz erliegend, folgte sie *ihm* bald im Tode nach am 13. Mai 1786. Im selben Jahr mußte Minna Brandes dem Theater entsagen, da sie sich immer leidender fühlte. Bei unzerrütteter Gesundheit würde sie das Höchste geleistet haben, die 1788 ein frühes Grab aufnahm. Nach ihrem Tode wurden Compositionen von ihr dem Druck übergeben. — Brandes selbst, der als Schauspieler stets nur mittelmäßig war, hatte bis dahin als Bühnendirigent und Schriftsteller einigen Ruf genossen. Als er weder als der eine, noch als der andere etwas galt, brachte er seine Tage in Berlin kümmerlich hin, bis er 1799 starb.

Aus den auf den früheren Seiten angeführten Namen der Stücke, in denen die vornehmsten Schauspieler sich auszeichneten, erkennen wir ungefähr den Umfang des Repertoirs. Corneille, Racine und Voltaire, Moliere und Destouches sind beinahe verschwunden, aber darum sind die französischen Dichter keineswegs abgedankt. Zu Diderots „Hausvater" ist Beaumarchais' „Eugenie" gekommen. Des letzteren „Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht", von Großmann übersetzt mit Gesängen von F. L. Benda, und „der tolle Tag oder Figaro's Hochzeit" gehören zu den beliebten Sing- und Lustspielen. Mercier und Sedaine sind an der Tagesordnung. An Merciers „Essighändler" und besonders seinem „Deserteur" konnte man sich nicht satt sehn *). St. Franc's Standhaftigkeit, der Heldenmuth, mit dem Dürimel dem Tode entgegen geht, machte einen so tiefen Eindruck, daß er durch endlose Wiederholungen nicht geschwächt werden konnte. Im „Essighändler" fühlte man mit dem Dichter, so liest man auf dem Schuchischen Comödienzettel, daß der königliche Mantel und das gröbste Tuchkleid gleich groß seyn können. Sedaine lieferte die Dichtungen zu Erfindungen, die mit der französischen Musik nach Deutschland herüberkamen. Sein „Deserteur", „Röschen und Colas" beide von Monsigny componirt,

spruchsvolle Brandes begnügte sich zuletzt mit der Rolle der Wirthin in Ifflands „Jägern."

*) Er wurde in Deutschland zugleich auf deutschen und französischen Theatern gegeben Mal auf Mal.

wurden oft gegeben. Favart's Operetten erhielten sich in fortdauernder Gunst. „Das Rosenfest", auf Verlangen der Großherzogin von Sachsen von Herrmann übersetzt, mit Musik von Wolf, nahm jedes Repertoir auf. Es werden Rosen als Ehrenspende an tugendhafte Mädchen vertheilt, Hannchen wird vom Rosengericht zurückgewiesen, aber für die Beschämung wird der Verläumdeten glänzende Genugthuung. „Die schöne Arsene" componirt von Monsigny. Sie wird durch die Fee Aline geheilt. Der lieblos Strengen droht das Orakel der Gleichgültigkeit. Sie geräth in eine Köhlerhütte und aus den Gefahren wird ihr Schutz in den Armen des vordem verschmähten Ritters Alcidor. Der Operngeschmack nahm an Größe zu durch die Aufnahme der Compositionen von Gretry, der nach Favart „die Freundschaft auf der Probe", nach Marmontel „Zemire und Azor" setzte. Unter den französischen Stücken dürfen „die Drillinge", von Bonin übersetzt, nicht übergangen werden, in welchem Lustspiel die ersten Schauspieler gern eine Probe ihres vielseitigen Talents zeigten.

Die Shakspearschen haben die französischen Tragödien in die Flucht geschlagen und auch im Schauspiel und Lustspiel behaupten sich die Engländer neben den Franzosen. Die Besetzung der Shakspearschen Stücke lehrt uns am besten das Verhältniß, in dem die Leistungen der Schauspieler stehn.

Hamlet.

König . . . . . Hr. Bißler 1781. Hr. Ströbel 1781. Hr. Henrici 1782.

Königin . . . . . Mad. Reibehand 1781. Mad. Schuch 1781.

Hamlet Hr. Schmidt [vor 1778.] Hr. Engelhardt 1781. Hr. Koch 1781. Hr. Czechtitzky 1785. Hr. Haffner 1787. Hr. Roose 1795. Hr. Schwartz 1796.

Ophelia . . . . . Mad. Bißler 1781. Dem. F. Schuch nachm. Bachmann 1781.

Oldenholm (Polonius) . . . . Hr. Henrici 1781. Hr. Lutheroth 1782.

Laertes . . . . . » Ackermann.

Gustav (Horatio) . . . . . » Flögel.

Geist . . . . . » Faust.

Kaufmann von Venedig 1780.

Der Herzog . . . . . Hr. Fauſt.
Antonio . . . . . = Flögel.
Baſſanio . . . . . = Engelhardt.
Gratiano . . . . . = Ackermann.
Lorenzo . . . . . = Ströbel 1780. Hr. Henrici 1781.
Shylock . . . . . = Koch.
Portia . . . . . Dem. Lüttichau, nachm. Einer.
Neriſſa . . . . . Mad. Engelhardt.
Tubal . . . . . Hr. Halbe.

Lear.

Lear . . . Hr. Fauſt 1781. Hr. Kramp 1789.
Gonerill . . Mad. Engelhardt.
Regan . . = Henrici.
Cordelia . Dem. Lüttichau nachm. Einer 1781. Mad. F. Bachmann geb. Schuch 1789.
Albanien . Hr. Ströbel.
Cornwall . = Seebohm.
Graf Gloſter = Henrici.
Kent . . . = Flögel.
Edgar . . = Koch.
Edmund . = Einer.
Narr . . = Halbe.

Macbeth.

Macbeth . . . Hr. Koch 1781. Hr. Schwartz 1796.
Lady . . . . Mad. Schuch 1781. Mad. Kramp 1796.
Macduff . . . Hr. Fauſt.
Banquo . . . = Flögel.
Fleance . . . = Einer.
Curan . . . . = Ströbel.
Generill *) . . Dem. Lüttichau nachm. Einer.
Malcolm . . . Hr. Seebohm.
Geiſt des Duncan = Henrici.
Alter Mann . . . Lutheroth.

*) In der Stephanieſchen Bearbeitung.

Gegen die Schauſpiele von Cumberland traten die älteren eines Lillo und Ottway zurück und namentlich machte „der Weſtindier“ und „Miß Obre oder die gerettete Unſchuld“ viel Glück. Nicht weniger Scheridan's Läſterſchule“ von Leonhardi überſetzt, welcher ein Geſellſchafts-Theater in Petersburg leitete.

Die italieniſche Poeſie zieht weniger an als die italieniſche Muſik. „Robert und Kalliſte“, von Eſchenburg überſetzt, erfreut ſich wegen der Compoſition von Piccini einer beifälligen Aufnahme. Unter den Ueberſetzungen nach dem Italieniſchen erhebt ſich Gozzi über Goldoni. Gozzi iſt bisweilen der italieniſche Shakſpeare genannt. „Juliane von Lindorack“ nach ihm erhält ſich als ein wirkſames Schauſpiel lang auf dem Repertoir. Nach Gozzi wird ein Calderoniſches Stück, von Gotter bearbeitet, „das laute Geheimniß“ gegeben. Calderon's „Alcalde“ ſchlägt, wie ein deutſches Sonett uns lehrt, die Brücke von Spanien nach Albion. Auf der Schuchiſchen Bühne, obgleich die beiden Alten von Fauſt und Flögel vorzüglich geſpielt ſeyn werden, gefällt er nicht. Wie vordem iſt auch jetzt das Spaniſche nur ſchwach vertreten. Ein Luſtſpiel nach dem Spaniſchen iſt „der Verſchlag.“

Wenn nicht in der Oper, ſo in dem recitirenden Schauſpiel behalten jetzt die deutſchen Originalſtücke die Oberhand. Leſſings „Minna von Barnhelm“ und „Emilia Galotti“ eröffnen den Reigen.

Minna von Barnhelm.

	Auf der Döbbelinſchen Bühne 1796.	Auf der Schuchiſchen.
v. Tellheim . .	Hr. Engelmeyer.	Hr. Koch 1782. Czechitzky 1785.
Minna	Mad. Döbbelin.	Mad. Einer.
Franciska . . .	» Schulz.	» Engelhardt.
Juſt	Hr. Thering.	Hr. Flögel.
Paul Werner .	» Döbbelin.	» Fauſt.
Riccaut	» Lambrecht.	» Einer.

Emilia Galotti.

Auf der Schuchiſchen Bühne.

Emilia . Dem. Springer nachm. Ackermann. 1772 *) Dem. Lüttichau nachm. Einer. 1780. Mad. Bißler 1781.

*) In dieſem Jahr wurde das Trauerſpiel in Danzig viermal gegeben.

Odoardo .	Hr. Stänzel 1772.	Hr. Fauſt 1781.	
Claudia		Mad. Reibehand.	
Prinz		Hr. Ackermann.	
Marinelli	Hr. Schmidt 1772.	» Koch 1781.	
Maler Conti		» Steinberg.	
Orſina .	Mad. Schuch 1772.	Mad. Ströbel 1781.	Mad. Schuch 1782.
Appiani .	Hr. Einer.		

„Minna von Barnhelm" und „Emilia Galotti", neben denen jetzt auch Leſſings „Juden" zur Darſtellung gebracht werden, rufen ein ganzes Heer von Nachzüglern hervor. Einzelne erwerben ſich ſogar einen allgemeineren Beifall, was nicht für den Geſchmack des damaligen Publikums zeugt. So die Soldatesken, die auf die Minna folgten, Möller's „Waltron oder Subordination"*), Stephanie's „Abgedankte Offiziere" und „Der Deſerteur aus Kindesliebe." Engel, oft mit Leſſing verglichen, wandte durch den „dankbaren Sohn" eine weſentliche Bereicherung dem Repertoir zu. Nacheiferer Leſſing's ſind Brandes und Gotter, von dieſem wurden „die Mediceer", „Ottilie", „Trau ſchau wem" und die „Ariadne auf Naxos", von jenem „der ſchwarze Mann" und „Medea" aufgeführt. Weiße's Trauerſpiele verſchwinden bis auf „Jean Calas" und „Romeo und Julie." Das letzte wird durch die Oper gl. Namens, die Georg Benda nach der Gotterſchen Abfaſſung componirte, verdunkelt. Berger's „Galora von Venedig" wird häufiger gegeben als Klinger's „Zwillinge", (das gekrönte Preisſtück), wogegen Leiſewitzen's „Julius v. Tarent" nur ein Paar Mal über die Bühne geht. Plümicke's „Lanaſſa" kann bei ſeiner Werthloſigkeit den glänzenden Erfolg bei der Darſtellung nur der Liebe zuſchreiben, mit der das Stück geſpielt, dem Aufwand, mit dem die unterbrochene Verbrennungsſzene der jugendlichen indiſchen Wittwe ausgeſtattet wurde**). In den Recenſionen dankte man der Directrice für die Decorationen. „Männer von Geſchmack und reeller Einſicht, welche der Aufführung des Lanaſſa in Berlin beiwohnten, haben es bemerkt,

*) Neben Hamlet wurde kein Stück häufiger gegeben.

**) „Lanaſſa" wurde 1782 in Königsberg viermal hinter einander aufgeführt.

daß die hieſige Darſtellung, jene bei weitem überwiege." Das Lob iſt um ſo größer, als in Berlin der Verfaſſer in dem Trauerſpiel mitwirkte. Des Grafen Törring „Agnes Bernauerin" wurde in der Engelſchen Veränderung mit großem Erfolg gegeben und auf dem Zettel angezeigt: „Agnes wird auch in dieſer Bearbeitung von der Brücke geſtürzt." Wie überall waren auch in Königsberg und Danzig v. Ayrenhofer's „Poſtzug", Gemmingen's „deutſcher Hausvater" und Großmann's „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln", unter den Luſtſpielen die erſten Zugſtücke. Man ſah ſchon gegen Ende der Direction der Madam Schuch auf den Comödienzetteln gern die Namen Sprickmann, Jünger, Bretzner und Schröder*). Unter den Jugendwerken der neu auftretenden Dichter wurden aber als außerordentliche Erſcheinungen die von Goethe und Schiller begrüßt. Von der Darſtellung des „Götz" in Betracht der zu einem ſolchen Unternehmen durchaus nicht zureichenden Kräfte ſtand die Schuchiſche Bühne ab**). „Clavigo" ward trefflich geſpielt und mit lebhafter Theilnahme empfangen. „Die Räuber" wurden, um das Gefühl der Zuſchauer nicht zu ſtark anzugreifen, in der Bearbeitung Plümike's dargeſtellt, der den Franz Moor „indem es ihm unnatürlich ſchien, daß ein Sohn ſo äußerſt grauſam an ſeinem Vater handeln könne" zum Adoptivſohn umſtempelte. Karl und Franz Moor gaben 1785 Ackermann und Czechtitzky, und 1783 Clavigo und Carlos Koch und Flögel. „Kabale und Liebe kam ſeltener vor.

Neben den deutſchen Dichtern ward auch den deutſchen Componiſten Anerkennung gezollt. Die Hillerſchen Opern erregten noch immer die alte Freudigkeit. „Lottchen am Hof" bis 1770 bereits 27 Mal gegeben, nahm noch immer die Spitze ein. Obgleich der Spielraum des Burlesken, wie erwähnt, auf das Ballet eingeſchränkt wurde, ſo lachte man noch gern in den „verwandelten

*) Luſtſpiele, die in früheren Jahren angeſprochen hatten, erſchienen in verkürzenden Bearbeitungen und wurden mit neuen Titeln wieder dargeſtellt. In „W. C. S. Komiſches Theater der Teutſchen" Berlin 1783. wurden die atterthümlich gewordenen Stücke dem neuern Geſchmack anbequemt und „zuſammengepreßt." So von Wagenſeil Krügers „Kandidaten" als: „Weiberkanäle", von Lotich Gellert's „kranke Frau" als: „So macht man kranke Weiber geſund."

**) Die Wäſerſche in Breslau wagte ſich daran.

Weibern" und ließ ſie und ein Paar Holbergſche Comödien ſich nicht nehmen. Der Muſikdirector Stegmann ſteht würdig zwiſchen Hiller und F. L. Benda. Des letzteren Vater Georg Benda ſtiftete ſich durch „Romeo und Julie" auch in Königsberg ein dankbares Gedächtniß.

In Opern konnte um ſo weniger Bedeutendes geleiſtet werden, als es mit dem Orcheſter übel beſtellt war. Döbbelin rühmte ſich am Berliner Theater 18 Perſonen (!) beim Orcheſter angeſtellt zu haben. Mad. Schuch begnügte ſich mit den Muſikern, die ſie an den Orten, wo ſie die Bühne aufſchlug, gerade vorfand. In Königsberg waren es die Hautboiſten des Stutterheimſchen Regiments, deren Zahl durch einige eines andern Regiments bei Opern vergrößert wurde.

Von der Kunſt des Decorateurs wurde ehemals nur wenig verlangt. Theatermaler waren Brade, Schmuck und Zimmermann. Zu Favart's „Soliman II. oder die drei Sultaninnen" 1773 wird Brade's Malerei auf dem Comödienzettel beſonders namhaft gemacht. Eine Decoration 1782 „ein Zimmer mit ſchönen Tableaux bekleidet, giebt einen Beweis einer großen Geſchicklichkeit des Theatermalers", deſſen Name paſſend Schmuck war. Bekannter iſt Carl Wilh. Zimmermann, 1766 in Berlin geboren, ein Schüler der Therbuſch. Er war Theatermaler bei Nicolini geweſen, bei Schröder in Hamburg und dann bei Wäſer in Breslau. Am letzten Ort verſuchte er ſich mit Glück auch als Schauſpieler und ſpielte den Franz Moor. In Danzig malte er zu v. Baczko's Trauerſpiel 1790 eine vorzügliche Decoration.

Die Schuchiſche Geſellſchaft ſpielte im Winter in Königsberg, im Sommer in Mietau und im Herbſt in Danzig. In Königsberg hielt ſie ſich gewöhnlich 6 Monate auf, von Anfang Dezembers bis Ende Mais. Das Schauſpielhaus war hier das von Ackermann gebaute, das ein Partikulier als Beſitzer vermiethete. Alle Tage mit Ausnahme des Sonntags war Theater. Da Döbbelin ſchon ſeit längerer Zeit an allen Tagen und zu allen Zeiten ſpielte und nur am Charfreitag und am Bußtag das Theater ſchloß, ſo ließ die Directrice Schuch dem Publikum in Königsberg an

einem Abend anzeigen, daß künftig auch am Sonntage Vorſtellungen ſtattfinden würden. Es wird bei einer Strafe von 50 Dukaten unterſagt, dennoch wird am Sonntag den 21. Dez. 1783 ein Schauſpiel und ein Ballet gegeben. Wahrſcheinlich durch Vermittelung des Oberhofmarſchalls Baron v. Gröben geſtaltete ſich alles günſtig, denn ein Cabinetsbefehl, Berlin 4. Dez 1783, ertheilte die Erlaubniß, am Sonntage wie an anderen Tagen zu ſpielen. Wie der Anfang und das Ende der Theater-Saiſon, ſo wurde auch der 18. Januar und der 24. Januar, der Geburtstag der Königskrone und des Königs mit einem Feſtſpiel gefeiert. Als der Magiſter Lauſon nicht mehr für die Freundin in die Saiten griff, war es der Kammerſekretär John, der auch gern dem Theater eine poetiſche Spende bot.

Ein Feſtſpiel von ihm „der Patriot“ *) in dem Koch und Madam Schuch und die erſten Mitglieder der Bühne wirkten, ward am 24. Jan. 1782 aufgeführt. Der Patriot iſt ein biederer bejahrter Bauer, der ſeine Stütze, den Sohn verlieren ſoll: „Unſer allergnädigſter König will ihn zum Soldaten machen und wenn unſer allergnädigſter König ihn braucht, ſo habe ich ihn übrig.“ Der Sohn denkt nicht anders, obgleich ihn liebende Arme zurückhalten wollen. Den freudig bewegten Major, dem das Geſchäft der Cantoniſten-Aushebung obliegt, bedeutet der Landrath: „Wir haben Patrioten in jedem Stande. Freilich ſind's nicht alle, die heute in den Städten ſein 71ſtes Jahr feiern, nicht die alle, die er am meiſten belohnt. Sie ſind ein zerſtreuter Haufe. Auch hier in der Hütte wohnt ein Mann, der es iſt, ein Bauer nur, aber ein Mann voll edlen Gefühls. Die Tugenden ſo eines Mannes ſind zwar ein Schattenriß nur, aber die Tugenden haben im Schattenprofil unverkennbare Züge. Laſſen ſie ihn ſich empfohlen ſeyn Herr Major.“ Und dieſer, um das Verdienſt auch in der Bauerhütte zu belohnen, giebt den jungen Mann frei, er giebt ihn dem Greiſe, der Mutter und der Braut zurück und ſchließt mit den Worten: „Laſſen ſie uns hierin zeitlebens wetteifern und dieſer Entſchluß ſey jedem heilig, der heute den Jahrestag unſeres Monarchen feiert? Wetteifern wollen wir alle, Bür-

*) In Baczko's „Preußiſchem Magazin.“ Heft II. S. 133.

ger und Patrioten in jedem Stande zu seyn, wie's Friedrich im seinigen ist."

Gemäß des Privilegiums, das die Schuchische Gesellschaft vom Herzog von Kurland erhielt — von da ab „die von Sr. Kgl. Maj. in Preußen allergnädigst und von Sr. Durchl. von Curland höchst gnädigst general privilegierte Schuchische Gesellschaft" sich nennend — war sie verpflichtet, zu Johannis nach Mietau zu kommen. Hier spielte sie während eines etwa zweimonatlichen Aufenthalts Juni und Juli alle Tage in einem großen massiven Schauspielhause, das der Herzog hatte neu erbauen lassen und 1781 als Geschenk der Directrice überwies. In einem Jahr verweilte die Gesellschaft vier Monate in Liebau auf den Wunsch des Herzogs. Sie wurde dafür besonders entschädigt und konnte überhaupt von der wiederholt erfahrnen Großmuth nur günstigen Bericht erstatten.

Ein oft angeführter Schriftsteller bemerkt, daß Franz Schuch d. ä., Ackermann und noch ältere Prinzipale, bei der großen Liebe Danzigs zum Theater, diese Stadt mit sehr großen Vortheilen bereist hätten *). Seitdem waren andere Zeiten eingetreten. Während Königsberg zwischen 1772—1806 sich des größten Wohlstandes erfreute, schien das Glück von Danzig gewichen zu sein. Schon vor der ersten Theilung Polens hatte die Stadt sich die Ungnade der preußischen Regierung zugezogen und Friedrich II. ließ es sie bitterer als vordem empfinden, als ihm das Gebiet des Bischofs von Cujavien zugefallen war und er mehrere wichtige in Pomerellen liegende Orte als dazu gehörig beanspruchte und den Holm, das Fahrwasser und die Schidlitz in Besitz nahm. Alle Bitten, alle Vorstellungen an die einflußreichsten europäischen Mächte waren vergeblich. Der Seehandel hörte auf und der Landhandel, der nur in der Zeit des Domniks von Bedeutung war, litt dadurch bedeutend, daß in dem von Preußen inne gehaltenen Altschottland ein ähnlicher Markt gehalten wurde. Die Repressalien, die der kleine Staat ergriff, zogen ihm die Gefahr einer Blokade zu. Hoffend versprach man sich eine glückliche Aenderung der traurigen Verhältnisse, als Friedrich Wilhelm II.

*) Plümicke S. 256.

den Thron beſtieg, allein in der zweiten Theilung Polens 1793 wurde im Einverſtändniß Rußlands und Oeſtreichs Danzig an Preußen abgetreten *).

Den Mißmuth und die theilweiſe Verarmung der gedemüthigten Stadt empfand das Schuchiſche Unternehmen ſchmerzlich mit.

In Danzig wurde ſeit 1774 in einem „neu erbauten Comödien-Hauſe" geſpielt und die Schidlitz, woſelbſt in der Adventszeit das Theater war, 1777 für immer verlaſſen **). Außerhalb Danzigs ward das Comödienhaus nur „eine Bude" und von Reinbeck „ein Stall" genannt, in welchem „die Geſellſchaft, die wohl ein beſſeres Lokal verdient hätte, ſpielen mußte." Im Auguſt, September, October und November pflegten hier, aber nur viermal in der Woche, Vorſtellungen ſtattzufinden.

Auf dieſe Weiſe waren die zwölf Monate des Jahres untergebracht. Jedoch wollte die Geſellſchaft, auf den Reiſen von einer Stadt zur andern, in einem Jahr in Tilſit, in dem andern in Elbing einige Vorſtellungen geben, da das preußiſche Privilegium Weſt- und Oſtpreußen, wie Littauen in ſich ſchloß. Durchaus keine Regel ſcheint indeß bei der Eröffnung des Theaters in den kleineren Städten — wo möglich hätte man es gern in allen aufgeſchlagen — beobachtet zu ſeyn. Wie es die Verhältniſſe eben gut hießen, kürzte die Geſellſchaft bald hier, bald da die Zeit des gewöhnlichen Aufenthalts ab, um in dieſem oder jenem Ort auf ihren Zügen Halt zu machen und durch einige Vorſtellungen die Liebe zum Schauſpiel zu wecken oder zu nähren. Bisweilen erhielten in Folge einer Einladung ihre Wanderungen eine abweichende Richtung. Nach vereinzelten Angaben befand ſich die Geſellſchaft 1771 in Tilſit, 1772 ebendaſelbſt und ſpielte auch in Gumbinnen, 1774 in Goldapp, wohin ſie der General v. Loſſow aus Königsberg kommen ließ, 1774 in Marienwerder, woſelbſt der Kriegsrath Scheffner ihr eine willkommene Aufnahme vor-

*) Löſchin Geſchichte Danzigs II. S. 233 fg.

**) Das Verbot gegen Theatervorſtellungen während der Adventszeit in Danzig ſelbſt ſcheint ſtillſchweigend aufgehoben zu ſeyn.

vorbereitet hatte*), 1775 in Elbing, 1776 im Juni in Insterburg, 1777 in Memel bei der Anwesenheit des Großfürsten von Rußland, 1780 in Memel, 1784 in Marienburg 4 Wochen, nachher in Elbing.

Die Liebe zu den dramatischen Genüssen war allgemeiner, aber man gab sich ihr nicht mit der Unbefangenheit und Harmlosigkeit hin als ehedem. Schneidenden Gegensätzen begegnen wir jetzt auf der Bühne und im Parterre. Die Critik erhebt ihr Haupt und ergreift Partei. Man hat jetzt ein Vergnügen daran, sich an einander zu reiben. Ansichten werden angegriffen und verfochten, Geschmacksrichtungen verlästert und empfohlen. Wenn auch schon in alter Zeit die Comödie durch den Stachel der Satire zu wirken versuchte, so erwuchsen ihr doch nur darum Gegner, weil sie der Kirche zu gefährden drohte, weil sie dem Anstand und der Moral zu nahe trat oder weil sie Veranlassung gab zu Geld- und Zeitverschwendung. Die Schauspieler wurden gescholten, weil sie Schauspieler waren, nicht weil sie schlecht spielten. Die Critik wurde Verfolgung und man las jetzt, die deutsche Schauspielkunst werde

aus ihrem Vaterland
durch Hunger und Kritik verbannt.

In Danzig und in Königsberg erschienen Theaterbeurtheilungen in nicht geringer Zahl von sehr verschiedener Tendenz. Der Vergleich zwischen der Döbbelinschen und Schuchischen Gesellschaft, die man zum Theil in denselben Stücken wirken gesehn, gab zunächst Stoff zu literarischen Anfeindungen, weil man über den Vorzug der einen vor der anderen sich nicht verständigen konnte. Unter den Schriftstellern stoßen wir neben mehreren bekannten Namen auch auf neue. Es erscheinen folgende Schriftchen:

„Ueber die Döbbelinsche Schaubühne in einem Brief an ei-

*) Der Directrice wurde im Herbst 1774 der Antrag gemacht, auf 12 Vorstellungen von Danzig nach Marienwerder zu kommen, indem für 100 Dukaten Parterre-Billets sogleich abgenommen werden sollten. Scheffner dichtete die Festrede zur Eröffnung und zur Beschließung der Bühne. Im Prolog heißt es:

Die Neuheit eines Spiels, das hier noch nie erschienen.

Scheffner Mein Leben. S. 164.

nen Freund.“ Danzig 1769. Man hielt für den Verfaſſer den Advocaten Schnaaſe oder den preußiſchen Reſidenten v. Jungk in Danzig, bis man ihn in dem Legationsſecretär Tritt erkannte. Es erſchienen vier Entgegnungen, durch die meiſt die Verunglimpfungen der Schuchiſchen Geſellſchaft in bitterer Gereiztheit zurückgewieſen wurden. „Die Döbbelinſche Geſellſchaft in Königsberg an einen Freund auf dem Lande.“ Berlin 1769. Sie iſt ſteif und pedantiſch von Lauſon, dem Freunde der Madam Schuch, geſchrieben. „Theaterparallelen“ 1769. Sie ſind von Louis (vor der Taufe: Lion) Gomperz, aus Lothringen gebürtig, der in Elbing ſtarb und auch ſonſt als Schriftſteller aufgetreten iſt. „Gedanken über den Brief des Herrn S. die Döbbelinſche Schauſpielergeſellſchaft betreffend.“ 1769. v. Hippel ſollte ſie abgefaßt haben. Der Biſchof v. Borowski erklärte aber, daß ſie nicht von ihm, ſondern von dem Regiſtrator Glummert in Danzig herrührten, welcher letztere Vieles zum Frommen des Theaters herausgegeben. „Parallele über die Döbbelinſche und Schuchiſche Geſellſchaft. Königsberg.“ iſt eine zweite auch von Lauſon.

Später erſchienen von Gomperz „Billette der Mad. F. und Mad. M. über die Schuchiſche Schaubühne.“ Danzig 1771 und 1775 *).

„Kritiſche Bemerkungen über das Theater, entworfen bei der Anweſenheit der Schuchiſchen Geſellſchaft in Danzig im J. 1781. Danzig.“ Obgleich zu ihrer Abfaſſung ſich eine Zahl von Kunſtfreunden verband, ſo nennt ſich doch am Ende als der einzige Schreiber Gomperz, der ſich mehrfach gegen die Bitterkeit der königsbergiſchen Recenſenten verwahrt. Die Beurtheilungen ſind ſo ſchal, wie die dazwiſchen geſchobenen dramaturgiſchen Abhandlungen.

„Königsbergiſches Theaterjournal fürs Jahr 1782. Königsberg.“ Geſchrieben vom Lehrer Mohr und vom Advokaten Mein in Königsberg **). Das Verdienſt des Herausgebers Mohr wurde wohl über Verdienſt durch eine goldene Medaille vom Her-

*) Mit dieſem Jahr hebt die große Sammlung der Danziger Comödienzettel an.

**) John lieferte die Königsberg betreffenden Artikel für Bertram's Literatur- und Theater-Zeitung.

zog von Kurland belohnt. Die Schrift iſt ungleich geringer als die früheren und hat mit der Leſſingſchen Dramaturgie nur das gemein, daß nach den erſten Bogen die Nennung der Schauſpieler unterblieb. Das Verbot der Cenſur ward aber auf eine beim Miniſterium vorgebrachte Beſchwerde aufgehoben.

„Fragmentirte Skitzen und Skelette übers Theater und die Schuchiſche Schauſpielergeſellſchaft.“ Königsberg, Danzig und Thorn 1790. Schnaaſe erklärte öffentlich, nicht der Verfaſſer zu ſeyn. Es war ein Handlungsdiener Vollmer in Danzig. Die Schrift wurde neu aufgelegt zum größten Aergerniß des Schauſpielers Grüner, der „Bemerkungen“ dagegen drucken ließ.

Bei dem Lob und Tadel, der durch ſolche Schriften den Schauſpielern in reichem Maaß gezollt wurde, bildete ſich bei ihnen ein Selbſtbewußtſeyn, welches ihnen, ſo lange ſie ſich eben nur als gelitten betrachteten, fern lag. Sie wurden jetzt als Künſtler geehrt und nannten ſich ſelber ſo. In den Zeitungen wurden Beiſpiele aufgeführt, wie man im grellen Gegenſatz zu früheren Tagen, den Schauſpielerſtand anerkenne und hebe, und vom betheiligten Publikum eifrig geleſen. Pius VI. hatte dem Ballettänzer Noverre den Chriſtorden 1777 verliehen, bei dem feierlichen Begräbniß der Madam Mecour in Berlin 1784 hatte man die Geiſtlichkeit folgen geſehn. Wie fürſtliche Gunſt Maler zu Hofmalern erhöht, ſo empfing Ackermann den Titel eines herzoglich curländiſchen Hofſängers. Die angeſehenſten Kaufleute gaben den Schauſpielern in Danzig 1781 ein brillantes Feſt, Mittagsmahl und Ball, zu dem die Gäſte, 30 an der Zahl, in Wagen eingeholt wurden. Die Gaſtgeber erklärten ſich gegen Madam Schuch dahin, daß man der Welt zeigen wolle, über das Vorurtheil gegen den Stand der Schauſpieler erhaben zu ſeyn. Der Contraſt gegen ſonſt war zu groß, als daß nicht das demüthige Weſen der Künſtler hätte in Stolz und Uebermuth umſchlagen ſollen. Sie fühlten und dünkten ſich und nur das Anſehn und die Verſtändigkeit der Directrice konnte den Ausbruch der bereits gährenden Kabale begegnen. — Als Brockmann in Berlin als Hamlet eine weit über das Bravo hinausreichende Bewunderung erregte, wurde der Hervorruf erfunden, eine Ehre, welche in Königsberg zuerſt Koch und Madam Schuch erfuhren, als ſie 1780 in Macbeth die

Hauptrollen gegeben hatten. Die Schauſpieler hielten viel auf das Bedeutſame der Abgänge und von der Brandes behauptete man, ſie habe durch Routine das Mittel gefunden, daß bei ihr von fünf Abgängen wenigſtens vier beklatſcht würden. Die Ehre verlockte jetzt junge Leute, die in Amt und Würden ſtanden, die von vornehmer Geburt waren, ſich der Bühne zu widmen. Seitdem iſt die Pſeudonymität der Schauſpieler nicht ungewöhnlich. Eckardt nannte ſich Koch und der Baron Eſchbach Henrici. Da die Luſt am Schauſpiel auch von Seiten der Zuſchauer in der Art zugenommen hatte, nicht mehr wie ehedem durch die weiten Reiſen große Summen verzehrt wurden, konnte den Schauſpielern eine angemeſſene Beſoldung gewährt werden. Die größte erſcheint indeß nach jetzigem Maaßſtab noch als ſehr klein. Der Director Koch gab den erſten Sängern 14 Thlr. die Woche, die durch das Spielhonorar, das er bei Opern vertheilte, ſich auf 17½ Thlr. erhöhen konnten. Wie die äußere Stellung der Spielenden auf dem Schuchiſchen Theater war, ſind wir nicht unterrichtet, nur ſo viel wiſſen wir, daß Czechitzky für das Jahr, das er auf ihr wirkte, 1000 Thlr. erhielt und daß die Einnahme der Familie Brandes in Danzig ſich auf 80 Dukaten belief. Jenes Gehalt und dieſe Belohnung werden zu den ganz ungewöhnlichen Fällen gehört haben. Daß die Directrice für die Mitglieder ihrer Geſellſchaft ſo viel that, als ſie konnte, ſcheint daraus hervor zu gehn, daß die beſſeren gewöhnlich lange, häufig bis zu ihrem Tode ihr treu blieben, daß ſie ſogar mehr that, als ſie konnte, erſehen wir aus den beſtändigen Geldverlegenheiten, in denen ſie ſich befand, ohne daß ihr je Verſchwendung zum Vorwurf gemacht iſt. Brandes mußte ihr Geld von Riga her vorſtrecken, der Herzog von Kurland ihr außerordentliche Unterſtüzzungen angedeihen laſſen und oft erſchienen Gerichtsdiener in ihrem Hauſe als unbeſcheidene Mahner *). Die Errichtung einer Kaſſe zur Unterſtützung alt und unbrauchbar gewordener Schauſpieler, wenn ſie ſechs Jahre hindurch ihrer Bühne angehört hät-

*) Sie wird als ſelten wohlthätig geſchildert und in der zu ihrem Andenken gehaltenen Rede heißt es: „Häusliche Verlegenheiten entſprangen aus ihrer Gutherzigkeit, daraus, daß ſie mehr ihrem Herzen als ihrem Scharfſinn, der ſicher nichts überſah, folgte.“

ten, war ihre eifrige Sorge. Zum Fonds entrichtete ſie 200 Thlr., den freiwillige Spenden von Seiten der Schauſpieler, kleine wöchentliche Abzüge von der Gage und zweimal im Jahr zu gebende Vorſtellungen zu einer anſehnlichen Summe erhöhen ſollten. Aus nahe liegenden Gründen kam das wohlthätige Unternehmen nicht zu Stande. An ihrem Eifer lag es nicht, daß ihr das Glück nicht beharrlich wie ihrem Schwiegervater lächelte. Wenn das Burleske, das ihm half, von ihr nicht ganz verſchmäht wurde, wenn ſie ſich das erlaubte, was heute noch landesüblich iſt, ſo möge ihr das nicht als Tadel angerechnet werden. Alles bot ſie auf, um die Neugierde und Ungeduld der Comödiengänger rege zu erhalten. Eine Lockſpeiſe wurde ihnen in den abgeſchmackteſten Bemerkungen vorgeſetzt, mit denen man die Komödienzettel verbrämte. Bei einem Luſtſpiel: „Man gelangt ans Ende, ohne daſſelbe gewünſcht zu haben", oder: „Dieſes Luſtſpiel nehmen wir auf unſere Rechnung, es muß gefallen." Bei den Trauerſpielen leſen wir nähere Beziehungen, ſo bei einem: „Von aufmerkſamen und empfindſamen Zuſchauern wünſchen wir die Beantwortung dieſer Frage: wie gefielen Ihnen die Mediceer?" oder: „bei der Spielſucht iſt immer das Wenigſte, das der Spieler verliert, ſein Geld." Zur beſonderen Empfehlung gereicht es, wenn angegeben werden kann: „es iſt in Berlin, wo Ramler und Engel wirkten, einige zwanzig Mal in kurzer Zeit gegeben worden" oder „ein für das herzogliche Hoftheater in Weimar verfertigtes Trauerſpiel." Der Name des Verfaſſers fehlt oft, aber dann nicht leicht, wenn ihm ein vollklingender Titel beigefügt werden kann: „vom Legationsrath Gotter", „von Herrn v. Ayrenhofer K. K. Obriſtlieutenant." Ein einzelnes Stück genügt gewöhnlich nicht und bei längeren iſt wenigſtens auf dem Zettel noch ein gleichſam zweites genannt, ſo bei dem „Erntekranz", „zum Beſchluß noch ein zum Erntefeſt gehöriger Aufzug." Ein Solotanz vertritt bisweilen die Stelle der Nachkomödie oder des Ballets. Ein altes Stück wird als ein neues angekündigt und nicht aus Vergeßlichkeit, ſo bei der zweiten Aufführung des „Macbeth" in Danzig. „Zum letzten Mal" wird zu einer Kollectivbezeichnung und in einem Jahr in Danzig wird dreimal hinter einander „zum letzten Mal" geſpielt. Die Preiſe waren verſchieden nach den Stücken. Die Opern-Einlage wurde ſtets gewünſcht, aber bei kleineren der kleine Satz nur gefordert.

Auch wenn nicht Opern gegeben wurden, ſo ſchob man oft nicht ohne Scharfſinn einen Grund vor, um die Operneinlage ſtattfinden zu laſſen. Der Verſuch mit erhöhten, aber feſt ſtehenden Preiſen 1786 fand beim Publikum keine Billigung *). Bei Benefizen heißt es „die Einlage iſt willkührlich.“ Ein Hochzeitsbenefiz bot insbeſondere den Mäcenen die Gelegenheit dar, ſich gegen die Günſtlinge großmüthig zu zeigen. Es wurden volle Geldbörſen ihnen aus dem Parterre zugeworfen **). Als Ackermann ſeine erſte Frau heirathete, ſo wurde das einträgliche „Roſenfeſt“ auf dem Theater mit einem Feſtmahl beim Lotterie-Director und Buchhändler Kanter beſchloſſen. Eine Einnahme ergab ſich aus dem Verkauf der Arienbücher an der Kaſſe und auch aus dem neuer Theaterſtücke ***). Dennoch wurden manchmal durch den

*) In Danzig wurde der erſte Platz auf 1 Fl. 18 Gr., der zweite auf 24 Gr. und der letzte auf 15 Gr. feſtgeſetzt. Bei der erſten Vorſtellung der „Räuber“ in Danzig wird bei den ungewöhnlichen Koſten, ungeachtet der Opern-Einlage es den Pränumeranten nahe gelegt „nach ihrer Freigebigkeit etwas vergüten zu wollen.“ Auch der ungewöhnlich frühe Anfang des Schauſpiels erhielt ſich noch bis 1778, in welchem Jahr einmal um 3 Uhr die Vorſtellung begann, ſonſt zwiſchen 4—5 und erſt in den achtziger Jahren um 6 Uhr.

**) Es wurde „im Roſenfeſt, als Dem. Springer zum da Capo aufgerufen wurde, dem Schauſpieler, der den Commiſſär ſpielte, eine nicht unbeträchtliche Börſe zugeſtellt, um ſolche, wie es das Stück mit ſich brachte, als die dem Roſenmädchen beſtimmte Ausſteuer an Dem. Springer zu überreichen.“ Baczko Annalen des Königreichs Pr. II. III. S. 59.

***) Ein ſolches Buch iſt Czechtitzkys „Graf Treuburg“. Sitte war es, daß beliebte Theaterſtücke zu Bänden vereinigt wurden. Schönemann gab eine Sammlung der auf ſeiner Bühne dargeſtellten Stücke heraus. So erſchien auch „Sammlung alter und neuer Schauſpiele, ſo wie ſie von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegeben worden. Frankf. und Lz. 1787.“ Der Herausgeber iſt C. Steinberg. Es iſt nur ein Band erſchienen; die drei Stücke ſind ſo gedruckt, daß jedes einzeln, was an der Caſſe geſchah, verkauft werden konnte. In der Art wurde ein frecher Nachdruck getrieben, dem auch Kanter Vorſchub gab durch ſein „Theater der Deutſchen“ in 16 Bdn. (das Inhaltsverzeichn. im Goth. Kal. 1779 S. 195) ſo wie Bentzmann in Danzig durch ſeine „Bibliothek der deutſchen Schauſpiele.“ Hier wurde keineswegs der Grundſatz befolgt, den Schröder bei Herausgabe des „Hamburgiſchen Theaters“ ausſprach: „man wird kein Stück anders als mit Bewilligung des Verfaſſers hineinſetzen.“ Der erwähnte Mißbrauch ward erſt ſpäter, aber ohne Erfolg, zur Sprache gebracht. Daß unbefugte Betriebſamkeit, das neue Dramatiſche zu verbreiten, den Verfaſſer des mit dem glücklichſten Erfolg gekrönten Luſtſpiels um das Honorar brachte, lieſt man auf ei-

Beſuch der Vorſtellung nicht einmal die Tageskoſten gedeckt. An einem Abende in Königsberg wurde vor 50 Zuſchauern geſpielt, an einem anderen war das Haus ſelbſt im „Hamlet“ leer. Mehrmals gab Madam Schuch das Theater Seiltänzern und Kunſtſtückmachern ein und nahm mit Beſchämung wahr, daß dieſe an manchem Abend beſſere Geſchäfte machten, als ſie, bei Aufbietung der gediegenſten Kräfte.

Nachdem die Directrice 15 Jahre hindurch nach dem Tode des Gatten allein das Theater muſterhaft geleitet hatte, nahm ſie im September 1786 den wohl bewährten Ackermann zu ihrem Aſſocié an. Ein Jahr darauf ſchloß mit ihr der Name Schuch auf dem Theater ab, der nur als Firma noch verblieb, denn der Sohn, den ſie hinterließ, war ein Stiefſohn ihres Mannes und die beiden Töchter vermählten ſich mit zwei Brüdern Bachmann. Fünf Wochen litt ſie an einem Gallenfieber. Sie fühlte, daß ſie das Krankenbette nicht mehr würde verlaſſen können und wollte das Theater, das ſie als heilige Verlaſſenſchaft in Ehren bewahrt, in die Hände der Kinder übergehn ſehn. In ihrer älteſten Tochter Friederike erblickte ſie die paſſendſte Erbin der Kunſtanſtalt und hatte ihr ſchon frühe über Leitung und Ordnung das Ergebniß ihrer Erfahrung mitgetheilt und ihr das als zweckmäßig ſich Bewährte dringend ans Herz gelegt. Auch diesmal hatte ihr richtiger Blick ſie nicht getäuſcht. Aber nicht nahm ſie den Vorwurf der Benachtheiligung des einen Kindes vor dem andern ins Grab, dem ſie im klaren Bewußtſeyn am 8. Nov. 1787 verfiel. Ein Bericht aus Königsberg vom 10. Jan. 1788 *) lautet, wie folgt: „Sie ſetzte ihrer langen und ſchmerzhaften Krankheit eine unbezwingliche Geduld und Gelaſſenheit entgegen. Ihr Geiſt blieb bis auf den letzten Augenblick ungeſchwächt. Sie fühlte ihr annäherendes Ende mit Gleichmuth, ſorgte für ihre Kinder, ſo viel ſie konnte, empfing die Communion aus den Händen eines lutheriſchen Geiſtlichen und ſtarb als eine proteſtantiſche Chriſtin, wie

nem Comödienzettel: „Nicht mehr als ſechs Schüſſeln.“ Ein Familiengemälde von Großmann. „Daß das Stück gut ſeyn muß, zeigt das traurige Schickſal des Verfaſſers, daß es ihm, weil er es nicht ſogleich herausgeben wollen, ſogar heimlich entwendet und abgeſchrieben worden.“

*) Annalen des Theaters. I. S. 82.

sie gelebt hatte, weder irreligiös noch bigott. In der nämlichen Nacht ging, nach ihrer hinterlassenen Disposition, eine Staffette nach Berlin mit einer Supplik für ihre Kinder ab, die sie diktirt und eigenhändig unterschrieben. Sie bat das ihr ertheilte Privilegium auf die Kinder zu übertragen, auf Friederike und Charlotte Schuch und ihren Sohn Carl Steinberg."

„Am 12ten ward sie auf dem löbenichtschen *) Kirchhof des Morgens beerdigt. Ihr Begräbniß war feierlich, nicht prächtig. Die Begleitung bestand, außer dem männlichen Theil der Gesellschaft, aus ihren Aerzten, dem Doctor und Professor Elsner und dem Regimentschirurgus Hartwich. Die Hautboisten des gräflich Henkelschen Regiments hatten sich freiwillig auf dem Kirchhofe versammelt, empfingen die Leiche mit einer Trauermusik und begleiteten die Einsenkung mit einem Kirchenliede."

„Bis dahin war die Bühne geschlossen und nun (nach mehr als einem Monat) wurde sie wieder geöffnet. Es entstand ein interimistisches Schauspiel unter der Direction eines engern Ausschusses einiger Mitglieder, dessen Einnahmen lediglich für die Gesellschaft bestimmt waren."

„Indessen traf am 18ten schon das Cabinetsschreiben **) an die Erben ein, welches sie in das vakante Privilegium einsetzte."

Die königliche Huld erließ den Erben einen ansehnlichen Rückstand der mütterlichen Schuld. Der Herzog von Kurland ließ, wahrscheinlich hatte auch er ein Bittschreiben der Verstorbenen erhalten, das Privilegium auf die älteste Tochter ausschreiben. Kurz nach der Mutter Tode vermählte sie sich mit Jean Bachmann, dem Schwager Ackermann's, welcher letztere wieder in die Reihe der besoldeten Schauspieler zurücktrat.

Ungefähr wie Döbbelin in Berlin eine Todesfeier Lessings neben einem dazu errichteten Castrum Doloris veranstaltet hatte, wurde am 17. Febr. 1788 auf der Bühne „Das Fest der Verwaiseten", verfaßt von John, würdig dargestellt. Das älteste

*) nicht deutsch-reformirten, wie es in den Annalen heißt.

**) — — „begnadigen Allerhöchst die Schuchischen Geschwister hiermit dahin allergnädigst, daß ihnen erlaubet seyn soll, sowohl in denen Ost- als Westpreußischen Städten ihre Schauspiele aufführen zu dürfen und müssen dieselben außer der Accise und den gewöhnlichen Abgaben dafür zweihundert Thaler jährlich zur Chargen-Kasse prompt entrichten." Berlin, 3. Jan. 1788.

Mitglied der Gesellschaft, Batt, erbaute Altar und Trauergerüst, mit den drei Urnen des Vates Schuch, des Sohnes und der Schwiegertochter, die hinter einander die Bühne geleitet. Daneben stellte sich Ströbel*) im Costüm eines Priesters und richtete ernste Worte an die Erben im schwarzen Kleide, sie bedeutend, daß wenn nach dem Gesetz der Natur die Zweige verdorrt wären, die über sie alle wohlthätigen Schatten verbreitet, ihr Segen auf dem neuen Aufwuchs ruhe, worauf Bachmann der Eidam sprach: „So wären denn auch wir nicht ganz vogelfrei, nicht ganz erblos? Dieser Boden wäre mütterlich Land und die Kunst unserer Mutter wäre ein Vermächtniß für uns?" „Empfangt, rief der Priester, die Insignien der Kunst, Friedrich Wilhelm, seines Volkes Vater, spendet ihm Brot und vergönnt ihm Spiele." — In dem auf den Prolog folgenden Trauerspiel wurde Madam F. Bachmann als die neue Directrice mit dem lautesten Beifall begrüßt. Sie ordnete seitdem die technischen Verhaltnisse während ihr Gatte und Bruder die ökonomischen sich angelegen seyn ließ.

Comödiantisch klingt es (wogegen aber die Verblichene gewiß nicht Einspruch erhoben haben würde), daß der Trauerakt auf Verlangen dreimal wiederholt und in Danzig abermals gegeben wurde am 1. Aug. 1788. An ihm nahm die während dessen aus Schlesien gekommene jüngere Schwester Charlotte Schuch Theil. In Danzig mogte die Feier einen tiefern Eindruck machen, da mancher Theaterfreund durch die Worte des Prologs wohl den vor einem halben Jahr vernommenen Epilog durchhörte, mit dem sie, die Sprecherin, für immer Abschied genommen. Als sie der Gunst des Publikums ihr Unternehmen empfohlen, traten auf ihren Wink alle Schauspieler vor. „Dies sind, fuhr sie in der Rede fort, meine Freunde, alle mir anvertraute Kinder, durch Eure Großmuth werde ich in den Stand gesetzt, meine Pflicht gegen sie zu erfüllen."

Mit dem Gefühl treu erfüllter Mutterpflicht konnte die Directrice von der Lebensbühne scheiden, begleitet vom aufrichtigen Dank der Freunde der Kunst.

*) Derselbe hatte auch am Begräbnißtage am Sarge gesprochen und bei Eröffnung der ersten Vorstellungen die im Druck erschienene „Gedächtnißrede von G. F. John auf der Bühne in Königsberg gehalten am 19. Nov. 1787."

Fünfte Abtheilung.

Weitere Ausbildung des National-Theaters während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II.

Die Componiſten F. L. Benda und Reichardt. Theater-Direktion der Geſchwiſter Schuch.

Wie im Anfange der vorigen Abtheilung Leſſing's „Hamburgiſche Dramaturgie" beſprochen wurde, ſo möge hier zuerſt auf Engel's „Ideen zu einer Mimik" *) verwieſen werden. Leſſing und Engel waren Freunde, beide ſchrieben „nie ohne Mühe" und verpflichteten ſich um ſo mehr durch jede Schrift zu aufrichtigem Dank. Von Engels Mimik wurden ſogleich bei ihrem Erſcheinen in Königsberg neun Exemplare beſtellt, die nicht ohne Intereſſe aufgenommen, auch von Schauſpielern werden geleſen ſeyn, um ſo mehr als im „Königsbergſchen Theaterjournal" ſchon drei Jahre vorher das Werk in Ausſicht geſtellt wurde. Die polternde Bravour, durch die damals, als das zweibändige Buch 1785 ans Licht trat, mancher Schauſpieler imponirte, veranlaßte Engeln wohl, dem Weſen durch Anempfehlung einer ſeelenvollen Mimik zu begegnen. Das Klappern des Handwerks gefiel ihm nicht und er tadelt in den „Zwillingen" beim Guelpho, daß man ihn aus Abſcheu vor ſeinem eignen Anblick den Spiegel zertrümmern, bei der „Ariadne", daß man ſie „ſobald ſie von der Göttin des Felſens ihr trauriges Schickſal erfährt, mit der ganzen Länge ihres Körpers hinſchlagen" ſieht, „gewiſſe Medeen, die ihr Gebärdenſpiel bis zum Abſcheulichen treiben und ein Geſchrei vollführen,

*) Der Verf. konnte aus Löwens „Kurz gefaßten Grundſätzen von der Beredſamkeit des Leibes. Hamburg 1758." nichts entnehmen. — Ein „Grundriß der körperlichen Beredſamkeit" kam erſt ſpäter, in Hamburg 1702, heraus.

daß man ſich die Ohren verſtopfen mögte.“ Ob es auch wahr und natürlich ſeyn mag, ſo wird man nach Engel durch ſolche Wahrheit eben aus der Illuſion geriſſen, die der Schauſpieler zuwege bringen will. „Ausdrücken, ſagt er, ſollen ſeine Bewegungen immer, nur ſollen ſie gemäßigt, geſetzt ſeyn.“ Der Spielende thue übel daran, wenn er als ein Verſcheidender das Bild des Sterbens von Schlüters Todeslarven entlehne, er ſoll vielmehr, wie J. E. Schlegel das ſchon vorſchreibt, „ſich ſelbſt eine Art des Todes ſchaffen, die ſich jedermann wünſchen mögte und die niemand erhält.“ Demnach iſt das Wahre dem Schönen unterzuordnen und es müſſen Gebärden, die weniger Seelenſprache als Aeußerungen körperlichen Schmerzes ſind, beſonders gemäßigt werden.

Engel iſt fern davon, allgemeine Schönheitsregeln aufzuſtellen, wie ehemals die Tanzmeiſter ſie vormachten, oder Vorſchriften auf die Phyſiognomik der Maler Lebrün, Laireſſe zu impfen. Nicht im Allgemeinen lehrt er den Zornigen, den Trunkenen darſtellen, ſondern wie der Spielende in einem beſtimmten Moment ſeinen Zorn, ſeine Unzurechnungsfähigkeit zu äußern habe in jedem Blick, in jeder Bewegung *). Engel hegte Vorliebe für Babo's „Otto von Wittelsbach“ (ſein Ideal in dieſer Rolle war in Berlin Scholz, Schröder hielt Fleck für bedeutender) ein Trauerſpiel, in dem er ſelbſt Veränderungen behufs der Bühne traf **). Unter den Helden, die in der Mimik hie und da genannt werden, ſteht Otto vornean, die zweite Stelle nehmen Odoardo, Lear, Hamlet ein. Eine Szene des „Otto von Wittelsbach“ iſt durch vier Bilder illuſtrirt. Friedrich von Reuß lieſt dem Otto den Uriasbrief vor, den dieſer vom Kaiſer empfangen:

Nun, leſ't dieſen Brief, Ritter Fritz.

Beide ſitzen an einem Tiſch. Otto ſieht theilnamlos vor ſich hin, ſeine Hände ruhen unthätig, da des Kaiſers Titel vorgeleſen werden. Aber er erhebt ſich ein wenig und rückt dem Leſenden näher. Er wird aufmerkſam, wenn er auch noch nicht den Kopf

*) Garrik tadelte an einem Schauſpieler, der einen Trunkenen darſtellte, daß ſein linker Fuß nüchtern ſey.

**) Babo „Schauſpiele“ Berlin 1793. Hier dankt ihm der Dichter im Allgemeinen für manche Verbeſſerung. Otto von Wittelsbach erſchien zuerſt 1783.

dreht, ſeine Hände ſind in ausdrucksvoller Bewegung, wenn ſie auch mehr noch ſpielen als dräuen.

Steht's ſo da?

Heftig wendet er aufſtehend ſich zu ihm hin, er ſchaut ihn prüfend an, ſeine rechte Hand ruht auf des Freundes linker Schulter, indem er die linke auf den Tiſch ſtemmt.

Der Kaiſer las andere Worte.

„Zugleich wird aber der Herzog in Polen insgeheim verwarnt" u. ſ. w.

Otto erhebt ſich noch mehr von dem Sitz, außer ſich ſtarrt er in den Brief, er umſchlingt ihn mit der Rechten und ballt die Linke.

Neben der körperlichen Beredtſamkeit ſtellt Engel auch ſeine Betrachtungen über das Nüanzirende und Malende der Sprache an. „Eben der langſame, bei jedem Merkmal verweilende Ideengang, ſagt er, welcher Schritt und Händeſpiel im Affekt der Bewunderung ſo gehalten, ſo feierlich macht; eben dieſer Ideengang zieht und dehnt auch jeden einzelnen Ton und ſchleift und bindet Wort an Wort, Sylbe an Sylbe." „Die Bewunderung ſpricht immer in tiefern Tönen, der Zorn, wie gerne pfeift er in die höhern Töne hinein." In der Zuſammenſtimmung der Spielenden, jedes Einzelnen und Aller, die ein poetiſches Gemälde uns vorführen, fand Engel das Wahre der Darſtellung und die Darſtellung des Wahren. „So wie die einzelne Rolle, ſagt er, in das Ganze des Stückes, eben ſo muß man die einzelnen Szenen in das Ganze der Rolle hineindenken." Nicht einmal Mittelmäßiges kann geleiſtet werden, wenn der Schauſpieler ſich einer Unterordnung ſchämt, nur für ſich allein glänzen, nur für ſeine Perſon beklatſcht ſeyn will.

Die „Ideen zu einer Mimik" dürften noch für unſere Zeit anregend und fruchtbar ſeyn, wenn nicht Engel zu viel auf beſtimmte Perſönlichkeiten der Berliner Bühne Rückſicht genommen und, was noch übler, Stücke durchmuſtert hätte, die mit ſehr geringer Ausnahme längſt vom Repertoir gewichen ſind. Auffallender Weiſe wird durchaus nicht in Erwägung gebracht, wie der Schauſpieler die nothwendigen Verſtöße wider die Wahrheit aus-

zugleichen habe. Er muß gegen das Publikum gewendet ſprechen, während ſein Blick auf den Mitſpielenden geheftet ſeyn ſollte, er muß einer theatraliſch-conventionellen Sitte huldigen, anſtatt der natürlichen Regel des Lebens zu folgen *), er muß, obgleich Engel ſagt: „die Zuſchauer ſind für die handelnden Perſonen ſchlechterdings nicht gegenwärtig, nicht in der Welt" oder nach Diderot's Vorſchrift: „man muß ſpielen, als wenn der Vorhang gar nicht aufgezogen wäre", dennoch über die Auffaſſung mancher Dinge ſich mit den Zuſchauern verſtändigen, dahin gehört das Bei-Seite-ſprechen, das Nicht-geſehn-werden. Ferner muß er, da die Uebergänge aus einer Empfindung zu der andern auf der Bühne ungleich ſchneller ſind als im Leben, im Ausdruck mit gutem Bedacht übertreiben, die Farben zu ſtark auftragen, weßhalb es kömmt, daß ein Gemälde nach einer ſceniſchen Vorſtellung ein fratzenhaftes Anſehn hat, dagegen die Uebertragung eines Gemäldes auf die lebendige Plaſtik dieſe als matt erſcheinen läßt.

Grüner, eines der bekannteren Mitglieder der Schuchiſchen Bühne, der neben Gedichten und Dramen auch dramaturgiſche Aufſätze ſchrieb, hatte, wie aus dieſen deutlich erhellt, viel von Engel gelernt. Ueber das Thema: „Kunſt und Natur in Beziehung auf die Schaubühne" ſpricht er ſich folgender Maaßen aus **):

„Wenn es der Frage gilt — was iſt Natur? ſo fällt uns ſtets Leſſing und ſein theatraliſches Vermächtniß an einen bekannten Schauſpieler ein:

Kunſt und Natur
Sey auf der Bühne Eines nur,
Wenn Kunſt ſich in Natur verwandelt,
Dann hat Natur und Kunſt gehandelt.

Nur die Wahrheit gefällt und rührt! Wenn der Zuſchauer nicht dahin gebracht wird, zu glauben — er ſey bei der Handlung zugegen, ſo iſt weder die dichteriſche Vollkommenheit eines Stücks noch die natürlich künſtliche Darſtellung denkbar. Wenn von und über Natur zum Behuf der Bühne geſprochen wird, ſo

*) „Iſt nicht unter allen Sachen des Geſchmacks das Theater diejenige, auf welche Verabredung und Convenzion den meiſten Einfluß hatten?" heißt es in der Vorrede zum „Mönch vom Carmel."

**) Preußiſches Archiv. Auguſt 1795. S. 438.

kann nur immer von der Natur die Rede seyn, die von der Bildung und Kunst ausgeht. Natur ohne Kunst scheint einer Glocke zu gleichen, der es zum Tönen und Anschlagen an einem Klöppel fehlt. — Es ist ein großer Irrthum zu glauben, daß Erfahrung erst Natur auf der Bühne lehre. Die Erfahrung spielt bloß die Stelle des beobachtenden Freundes oder Vertrauten, sie macht den Darsteller weise, aber sie bewirkt deßhalb noch keine wahrhaft natürliche Darstellung. Derjenige, der bloß natürliche Darstellungen ohne Kunststempel liefert, kann höchstens ein mechanischer Handlanger der Mutter Natur, nie ein Künstler heißen. Natur auf der Bühne besteht in der großen Kunst oder Manier, keine Manier zu haben. Der darstellende Künstler muß in dem völligen Bewußtseyn seines getäuschten Zustandes zu täuschen wissen und so auch auf die Zuschauer und Zuhörer wirken. Die rohe Natur bewirkt dies Bewußtseyn nicht. Rohe Naturzeichnungen ohne Beihülfe der Kunst erregen Ekel. Sie sind der Unanständigkeit untergeordnet, folglich gegen den Geist der Bühne. Ferner bemerkt er: „Leicht, sehr leicht verfallen die Darsteller bei der Zeichnung des Wahnsinns in Extreme und geben uns Spaß statt Vernunft mangelndes Leiden. Wir müssen aufrichtig gestehn, daß wir wenig Verdienst darin finden, das höchste Elend der Menschheit, den Wahnsinn auf die Bühne zu bringen *). Als Belustigung scheint uns ein solch Beginnen moralisches Verbrechen, wie in dem Singspiel (von Dittersdorff) die Liebe im Narrenhause, wo eine geistvolle Composition an ein elendes Machwerk verschwendet ist.“

In Engels Mimik wird nicht vom Sprechen der Verse gehandelt, in wieweit sie durchgehört oder nur mit rythmischem Anklang vorgetragen werden müssen. Dies hat darin seinen Grund,

*) Grüner wollte hier wohl an Ophelia und Lear erinnert haben, ohne Shakspear zu nennen. Wenn seine Tragödien jetzt auch weniger die Szene verherrlichten als vorher, so gelten sie doch fortan den denkenden Künstlern für die Schule zur richtigen Steigerung der Empfindung und des Ausdrucks. In den „Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst.“ Leipz. 1797. wird die Analyse einer komischen und einer tragischen Rolle gegeben, in der des Falstaff und Hamlet. Schröder in Hamburg war willens, alle seine Schauspieler, wenn Gestalt und Befähigung nicht geradezu dem widerspäche, einmal als Hamlet auftreten zu lassen.

daß Engel keinem verſifizirten Drama das Bürgerrecht zuerkennen wollte.

Die Theater-Directionen, mit Ausnahme einer, unterſchrieben Engels Wort in Betreff der verſifizirten Stücke, obgleich ſechs Jahre vor ſeiner Mimik Leſſings „Nathan" 1779 erſchienen war, (die Darſtellung deſſelben blieb lange ein unbelohnender Verſuch) und zwei Jahre nachher Schiller's „Don Carlos" 1787 herauskam. Wenn Engel auch die Tragödien der Griechen unerreichbar nennt, ſo meint er doch, ſie hätten noch einen Schritt zur Vollendung vor ſich gehabt, wenn ſie „ſtatt des nur Beſſern das Beſte, ſtatt des mehr proſaiſchen Sylbenmaaßes, die Proſa ſelbſt würden genommen haben." Der Vers führt nach ihm zu einer dem Schauſpiel widerſtrebenden Einförmigkeit. „Jedes Versmaaß iſt Nachahmung eines gewiſſen eignen Ideenganges, entſpricht alſo einer gewiſſen beſondern Art von Empfindung, von Stimmung der Seele." Aber bei der dramatiſchen Kunſt, bei der, während der Epiker in ſeiner eignen Perſon erſcheint, der Dichter ſich verbirgt, ſoll die Seele nicht in eine eigene Empfindung eingewiegt, ſondern „durch eine ganze Mannichfaltigkeit von Empfindungen durchgeführt werden" *).

Wie wechſelnd die Anſichten in der theatraliſchen Kunſt ſind, lehrt die Frage, ob Verskomödie, ob keine? die in kurzen Zeiträumen bald entſchieden bejaht, bald verneint wurde. Schiller mußte ſeinen „Don Carlos" in Proſa umſetzen, damit er in Leipzig zur Darſtellung kommen konnte, und Reinbeck unternahm es den „Fiesco" in Jamben umzuſchmelzen, um das Trauerſpiel bühnengerecht zu machen. In Königsberg ſagte man in Bezug darauf, daß Verſe manchen Dichter zur Weitläuftigkeit verleiten, als 1765 Weiße's „Crispus" aufgeführt wurde: „In Verſen

*) Engel II. 159—161. wo er von den Uebelſtänden der Verſification ſpricht, ſagt, es liege „im Ideal des Drama die Proſa." Man bemerke, daß Numerus der Rede und Stimmung der Seele in dem genauſten Zuſammenhange ſtehe, daß eine gewiſſe beſtimmte Folge von Füßen auf eine gewiſſe beſtimmte Empfindung hinführe. Wenn der dramatiſche Dichter durchweg verſifizirt, ſo wird er oft durch bedeutenden Ton bei unbedeutendem Inhalt beleidigen, wenn nicht durchweg, ſo wird doch immer von der Proſa zum Verſe ein Sprung ſeyn.

und fünf Akten — mit den verfluchten Verſen und verfluchten fünf Akten!"

Alles Dramatiſche, was aufgezeichnet und gelernt wurde, war in alter Zeit in Verſen, bis die engliſchen Comödianten in Proſa höhere Poeſie verkündeten, als man ſie bis dahin in den Reimen vernommen hatte. Das gelehrte Pathos bekannte ſich aber nach wie vor zum gereimten Verſe und in Alexandrinern wurden die Tragödien von Racine und Sophokles übertragen. Das Wahrſcheinlichkeitsprincip, das Gottſched durchgeführt wiſſen wollte, war Grund, daß er gegen das Ende ſeiner Tage an Verſen auf der Bühne Anſtoß nahm. Er wollte J. E. Schlegel überreden, ſeine „Electra" in Proſa aufzulöſen. Dieſer, der in mehrfacher Weiſe ſich zu einem unabhängigen, richtigen Urtheil erhob, war nicht der Anſicht und fand ſich vielmehr veranlaßt, eine Abhandlung gegen eine Abhandlung: „Beweis, daß eine gereimte Comödie nicht gut ſeyn könne" zu ſchreiben und dagegen zu eifern, daß man für die Nachahmung des Natürlichen eine ſo weite Ausdehnung verlange. „Es giebt kein Kunſtwerk von keiner Gattung, ſagt Schlegel, das nicht die eine oder die andere Unwahrſcheinlichkeit hätte. Volle Wahrheit der Natur fordert niemand, ſo gar beleidigt ſie den guten Geſchmack. Nun iſt aber die Verſification ein Mittel, die Nachahmung des Lebens gegen das wirkliche Leben abzuſetzen" *). Noch ehe „Hamlet" auf den deutſchen Bühnen ſiegprangte, war man auf die Vorzüge des Versmaaßes in den Tragödien Shakſpears und ſeiner Zeitgenoſſen aufmerkſam geworden und wollte in Stelle der einförmigen Alexandriner voll gravitätiſcher Geſpreiztheit den fünffüßigen Jambus ſetzen, der ohne Reime durch das Abwechſelnde der Ruhepunkte Leichtigkeit mit Mannichfaltigkeit verbindet. Dunkel iſt es, welcher deutſche Dichter es zuerſt verſuchte, wahrſcheinlich der Sachſe v. Brawe, und zwar in den fünfziger Jahren, da er 1758 ſtarb. „Er nahm zu ſeinem Versmaaß die reimloſen Jamben, ehe ſie noch von unſern Kunſtrichtern empfohlen worden waren" heißt es in der Vorrede ſeines erſt 1768 gedruckten „Brutus". Früher wurden bereits andere Stücke in fünffüßigen Jamben geleſen. J. H. Schle-

*) In J. E. Schlegels Werken Bd. III.: „Schreiben über die Comödie in Verſen. Von der Nachahmung. Von der Unähnlichkeit in der Nachahmung."

gel, der Bruder des früher genannten Dramatikers, gab Thomsons „Sophonisbe" Kopenhagen und Leipzig 1764, ebenso Stücke von Young und Crebillon „in diesem Sylbenmaaße der Engländer" heraus, mit der Bemerkung, es gewinne „in Deutschland mehr und mehr Beifall, da man die vorzüglichste Bequemlichkeit desselben zur dramatischen Declamation erkenne." Im J. 1764 findet man in Weiße's „Beytrag zum deutschen Theater" das Trauerspiel: „Die Befreiung von Theben." Er habe, sagt er, einen wo nicht neuen, doch weniger gewöhnlichen Weg durch das fünffüßige Versmaaß und die Weglassung der Reime gewählt. Die Kunstrichter haben schon längst die deutschen Schriftsteller dazu aufgemuntert." Im J. 1766 erschien sein „Atreus und Thyest." Wie bei J. H. Schlegel nimmt man auch hier zwischen den zehnsylbigen viele eilfsylbige Verse wahr. In der „Selbstbiographie" berichtet Weiße*): „Vielleicht weil die Befreiung von Theben eines der ersten deutschen Trauerspiele in diesem Sylbenmaaße war, ist sie nicht aufs Theater gekommen, da im Gegentheil Atreus und Thyest in Hamburg, in Leipzig und anderwärts mit Beifall gegeben worden ist. Ein Trauerspiel „Atreus und Thyest" wurde in Hamburg schon 1759 aufgeführt**), war es dasselbe? wenn das, so könnte die Entstehung der „Befreiung Thebens" mit Brawe's „Brutus" in dieselbe Zeit fallen.

Die neue Form war für die Tragödie ein Hinderniß, *auf* die Bühne zu bringen. Wurden „Atreus und Thyest" in Hamburg, „Brutus" in Wien dargestellt, so sind dies vereinzelte Erscheinungen, die bald ganz verschwinden. Als Lessing mit Diderot durchgedrungen war, als er seine „Emilie Galotti" gedichtet hatte, unterschrieb man Diderots Regeln, sowohl die, daß man nicht „die häusliche Tragödie in Versen schreiben könnte" als die „daß eine Tragödie in Prosa eben so wohl ein Gedicht ist als eine Tragödie in Versen." Und lange währte es, ehe die Verse wieder auf der Bühne zur Geltung kamen. Denn als Lessing selbst von der Regel abwich, stand noch lange nach seinem Tode der „Nathan" als ein esoterisches Beispiel da.

Der Freiherr Heribert v. Dalberg, Intendant der Man-

*) S. 102.
**) Meyer Schröder II. II. S. 53.

heimer Bühne, ließ 1786 ein dramatiſches Gedicht in fünffüßigen Verſen aufführen, „Der Mönch vom Carmel", das er ſelbſt nach Cumberland geſchrieben hatte. Iffland ſpielte die Hauptrolle und ihm zur Seite ſtanden Beck und Beil; demnach war am glücklichen Erfolg nicht zu zweifeln und eine Schauſpielerin konnte den Epilog mit den Zeilen ſchließen:

Verehrungswürdige Ihr habt entſchieden —
Mag noch äſthetiſche Beredſamkeit
Den Vers im deutſchen Trauerſpiel verbieten? *)

Dem gedruckten Stück 1787 iſt ein Schreiben an Gotter vorgeſetzt, in dem der Verfaſſer das Wagniß entſchuldigt, der Auctorität eines Engel entgegengetreten zu ſeyn. „Seit der Zeit, ſchreibt er, als mir die Führung der Bühne anvertraut iſt, beſtätigt es ſich, daß das Publikum bei der Vorſtellung eines Schauſpiels in gebundener Rede anhaltend aufmerkſamer und feierlicher als gewöhnlich geſtimmt iſt. Der Grund davon liegt wohl in der Natur des Rythmus ſelbſt."

Durch den Vers wird in dem Drama weniger Einförmigkeit, als Einheit hervorgebracht. Die gebundene Sprache iſt zugleich eine bindende und hilft dem dramatiſchen Werk die Abrundung geben, die es mehr als jede andere poetiſche Kunſtform erheiſcht. Da das Schauſpiel für die Unterhaltung eines Abends berechnet iſt, ſo iſt es überſichtlicher als Epos und Roman, ſo fallen Ungleichmäßigkeiten greller auf als im Epos und Roman. Und nur, wenn der Bau regelrecht angeordnet iſt, ohne Verſtöße gegen das Ebenmaaß, kann der Alles zuſammenhaltende Schlußſtein mit Sicherheit eingeſetzt werden. Bei der dramatiſchen Compoſition heißt es ganz insbeſondere: Ende gut — Alles gut.

Die fünffüßigen Jamben leiſten, was nur der dramatiſche Dichter verlangt, indem ſie eben ſo ſich zur hymnenartigen Prachtfülle erheben können, als ſich bequem an den Converſationston anſchmiegen, ſo daß ſie der proſaiſchen Ausdrucksweiſe des Proſaiſchen nicht entgegenſtehn. Bei dem wechſelnden Ruhepunkt und der dadurch entſtehenden großen Mannichfaltigkeit des Vers-

*) Da „der Mönch vom Carmel" weder in Manheim noch in Hamburg, wo er ſelben Jahre zur Aufführung kam, lebhafte Theilnahme wecken konnte, ſo ſchadete nur das Unternehmen der guten Sache, die es verfocht.

baues wird durch Einmiſchung ungebundener Partien das Gefüge nicht weſentlich entſtellt.

Ein Schriftſteller im vorigen Jahrhundert behauptete, die Deutſchen müßten, um zu der einfachen Form des Drama zu gelangen, erſt „durch Verzerrungen den Weg der wilden Phantaſie gehn.“ Die von den Kunſtrichtern erſehnte Mäßigung wurde herbeigeführt zugleich durch die Anweiſung zum gehaltenen Spiel auf der Bühne, wie ſie Engel's Mimik gab, und durch die Wiedereinführung des Verſes in die höhere dramatiſche Sprache.

Goethe und Schiller hatten aber die Elemente durch die Frühlingsſtürme ihres Genius in zu heftige Wallung geſetzt, als daß ſie ſie ſogleich wieder zur Spiegelfläche hätten ebnen können. Noch lange währte die Periode, die nach einem Stück von Klinger vom Jahre 1776 „Sturm und Drang“ (in welchem wir durch leidenſchaftliche Erbitterung die Gemüther zu tödtlicher Feindſchaft erregt ſehn) die Sturm- und Drang-Periode genannt wurde *).

Durch die Ritterſchauſpiele wurden die Verstragödien lange überſchrien. Der Philoſoph Hamann hatte, da er Goethes erſtes Trauerſpiel 1774 geleſen, es verkündigt: „Der Name ſeines Götzen wird wohl ein Omen für unſern theatraliſchen Geſchmack ſeyn.“ Und wenn der Dichter, nach A. W. v. Schlegel, im Götz „durch die That gegen allen willkührlichen Regelzwang“ proteſtirte, ſo ward das Weſen in den Arbeiten der Nachfolger zur Unthat geſtempelt durch brutale Rohheit. Der Ruhm, der den in Verſen abgefaßten Dramen zu Theil wurde, wurde ihnen lange nur von Freunden und Recenſenten geſpendet, die außerhalb der Bühne ſtanden. Sie ſchienen nur für den Leſer und nicht den Darſteller geſchrieben zu ſeyn Im Theater glaubte man nach Ab-

*) Von allem Zwange ſahen ſich die Schriftſter entfeſſelt, denen Leſſings Gemeſſenheit als unbequem erſchien. In der Vorrede zum „Caspar der Thorringer“ bekennt der Verfaſſer den Gegnern zum Spott: „alle Fehler Shakſpears und Goethes“ zu beſitzen. Ein anderer Dramatiker vom J. 1785 ſagt: Es hat „Herr v. Goethe ſchon dadurch unſerer Bühne einen weſentlichen Vortheil verſchafft, daß er es wagte, nicht à la Lessing zu dialogiſiren, zu einer Zeit, wo deſſen Dialog als ausſchließendes Muſter galt und unſere Kunſtrichter empfahlen, die Unterredner fleißig die letzten Worte wiederholen zu laſſen, weil es Leſſing thue.“

werfung der Alexandriner-Galla glücklich die Natürlichkeits-Periode errungen zu haben. Man freute ſich deſſen um ſo mehr, als es nur kräftiger Gliedmaaßen und einer ſtarken Lunge bedurfte, um auf effectvolle Weiſe das Bild der vaterländiſchen Reckenzeit hervorzurufen. Man fürchtete mit Recht, daß die gebundene Sprache von dem ſtürmiſchen Wirken nach außenhin zur ſtillen Reflexion zurückführen würde.

Weniger dadurch, daß er vom Schauplatz aus der Religionsfreiheit das Wort redete, als daß er dieſes in Jamben vortrug, hatte es Leſſing verſchuldet, daß er ſtarb, ohne ſein erhabendſtes Werk dargeſtellt zu ſehn. „Noch kenne ich keinen Ort in Deutſchland, ſagte er, wo dieſes Stück ſchon jetzt aufgeführt werden könne, aber Heil und Glück dem, wo es zuerſt aufgeführt wird.“ Die Bühnen wetteiferten nicht, den Preis zu erringen. Vier Jahre nach der Abfaſſung und zwei nach Leſſings Tode, wagte ſich in Berlin Döbbelin an den „Nathan den Weiſen“ 1783 und übernahm die Titelrolle. Dem Ulkſpieler mogte die einfache Vortragsweiſe und das einfache Coſtüm wohl übel genug ſtehn, woher es wahrſcheinlich kam, daß die erſte Vorſtellung vor einem mäßig beſetzten und die dritte vor einem leeren Hauſe gegeben wurde. Der Nathan, obgleich wie „aus Schröders Seele geſchrieben“ kam in Hamburg erſt 1803, da er nicht Director war, zur Aufführung und er begnügte ſich 1779 damit, das Trauerſpiel vor einem auserwählten Kreiſe vorzuleſen und bei einem Karnaval einen Aufzug mit den Charakteren des „Nathan“ anzuordnen.

Noch bedeutend ſpäter kam der Nathan auf das Theater in Danzig und in Königsberg. Merkwürdig iſt es, daß der Prof. v. Baczko, der oft in ſeiner Geſchichte, obgleich Katholik, ſich gegen ſtarres Prieſterthum erklärt, vor dem Stück warnte und der Staatslehrer Kraus, keinen ſchädlichen Einfluß fürchtend, die In-Szene-Setzung mit bewirkte.

v. Baczko ſchrieb in der Kanterſchen Zeitung vom 18. Mai 1780: „Der Verfaſſer hat ſeine Arbeit ein dramatiſches Gedicht genannt, vielleicht weil er es einſah, daß dieſes Stück nicht für die Schaubühne abgefaßt ſey. Die Unregelmäßigkeit iſt keineswegs die Urſache davon, nur dürfte der Inhalt nicht für die Bühne

paßlich seyn. — Das Ganze gleicht einem Garten, wo keine unnütze Blume bloß das Auge reizt, überall sind fruchtbringende, nützliche Gewächse, doch läugne ich es auch nicht, daß manche dieser Gewächse wohl nur officinel nützlich sein dürften, denn da ist es auch Gift. — Die Charaktere sind durchgehend neu. Das Edle, Feste des sich immer gleich bleibenden Nathan, das feurig Gutherzige des offnen Saladins, die fromme Einfalt des Bonafides und dann die weiblichen Charaktere, wie herrlich sind sie nicht durchgängig ausgemalt! Vorzüglich aber hat mich der Charakter des Tempelherrn eingenommen *). Alle Charaktere sind gut, den einzigen Patriarchen ausgenommen. Dieses könnte vielleicht seinen Schaden haben. Derjenige, der sich oft nicht stark genug fühlt, als Christ in allen Fällen zu handeln, könnte glauben, daß es als bloßer Mensch leichter sey. Wahre Ehrfurcht und Zuneigung für den trefflichen erhabenen Verfasser erzeugt oft in meiner Seele den Wunsch, den Lavater für Mendelssohn that. Ja — sicher würde meine Freude in einer bessern Welt noch vollkommner werden, wenn ich dereinst gemeinschaftlich mit ihm anbeten mögte, Jesum den Gekreuzigten!"

In Neufahrwasser bei Danzig wurden auf einer Schulbühne Szenen aus dem Nathan dargestellt. In Neufahrwasser bestand von 1793 ab eine Schule, die eigens für Offiziersöhne bestimmt war. Zu ihr gehörte ein Theater, auf dem bisweilen auch Mädchen auftraten, wie Maria Mnioch, geb. Schmidt; sie war eine für Poesie zart empfindende Seele, die 1797 erst 20 Jahre alt von diesem Leben schied und zwar in Warschau, wo ihr Mann bei der südostpreußischen Regierung angestellt war. In den Blättern, die ihre schriftstellerischen Versuche enthalten, liest man, daß man in jener Schule zu den declamatorisch-szenischen Uebungen Szenen aus Nathan wählte und daß Fichte, der sich damals in Danzig aufgehalten, „mit freundlichem Interesse" Zuschauer gewesen wäre **).

*) Er machte hier auf die Feinheit aufmerksam, daß, wenn man nach dem, was von Assad andeutungsweise mitgetheilt wird, sich den Charakter des Jünglings entwerfen wolle, der Tempelherr vor uns stehe.

**) Zerstreute Blätter beschrieben von Maria Mnioch, gesammelt von F. J. Mnioch, Görlitz 1800 (oder 1821, die beiden Auflagen unterscheiden sich nur durch das Titelblatt) S. 227.

Auf dem öffentlichen Theater in Danzig und in Königsberg, dort etwas früher als hier, wurde im Nov. 1806 Leſſings „Nathan" dargeſtellt. In Königsberg wohnte den Proben Chriſtian Jac. Kraus (er docirte zwiſchen 1781—1807) mit leitendem Rathe bei. Bei ſeinem beweglichen Geiſt, bei ſeiner wiſſenſchaftlichen Regſamkeit hatte das Außergewöhnliche oft für ihn etwas Anziehendes und ſo nahm er nicht Anſtand auf eine an ihn ergangene Aufforderung den Regiſſeur abzugeben. Er zählte dieſe Mühwaltung mit der Abfaſſung einer Probepredigt für einen Kandidaten und mit der Compoſition einer Anglaiſe zu einer Hochzeitsfeier zu den „drei ſonderbarſten Scharwerken" ſeiner dienſtbefliſſenen Thätigkeit *).

Von der Hoffnung eines glückgekrönten Erfolgs begeiſtert, ſchrieb Schiller am „Don Carlos" und ſchrieb 1784 an Dalberg: „Es kann nicht fehlen, daß der Vers meinem Karlos ſo viel Würde und Glanz geben wird." Es war damals noch ein Traum und Schiller mußte das Trauerſpiel ſelbſt von Glanz entkleiden, das poetiſche Gebilde mit Proſa verhängen, als der Schauſpieler Reinecke 1787 zuerſt das Trauerſpiel in Leipzig zur Darſtellung brachte. Auch in Berlin und Hamburg ſchämte ſich „Don Carlos" ſeiner poetiſchen Herkunft als er imſelben Jahre über die Bühne ſchritt. Königsberg und Danzig, die ihn ſehr ſpät empfingen, lernten ihn nicht anders kennen als er geboboren war.

Ein günſtigerer Stern erſchien dem „Wallenſtein", der ſeinen drei Theilen nach nicht umgeſtaltet und nicht verkürzt 1798 und 1799 zuerſt in Weimar dargeſtellt wurde. Es hielt ſchwer den Schauſpielern das Sprechen der Jamben einzuüben und man ging damit um, Schrödern aus Hamburg nach Weimar einzuladen, damit er die Hauptrolle übernähme **). Der Weimaraniſchen Bühne folgten nicht die übrigen. In Berlin, wo Merkel die

*) Volgt das Leben des Prof. Kraus S. 443. — 1842 wurde der Nathan in Conſtantinopel von einer neugriechiſchen Truppe gegeben und mit großem Beifall.

**) Riemer Briefe von und an Goethe S. 62. Goethe ſchreibt: Die Rolle des Wallenſtein „von ihm ſpielen zu ſehen, wäre, glaube ich, das Höchſte, was man auf dem deutſchen Theater erleben kann."

„Piccolomini", weil ſie nicht in ſich abgeſchloſſen ſind, ein Ungeheuer ſchalt*), meinte man befugt zu ſeyn, in „Wallenſteins Tod" dem Publikum einen Tronk hinzuſtellen, indem man die beiden erſten Akte wegließ. Fleck war ein unvergleichlicher Wallenſtein. In der Weiſe gab man das Trauerſpiel ſeitdem beinahe überall. Schiller erlebte nicht die Aufführung des Wallenſteins in Hamburg, der hier erſt 1805 an zwei Abenden mit dem Lager und den Piccolomini gegeben wurde**). Königsberg ſah die Trilogie ſchon in den Jahren 1803 und 4.

Erſt da Schiller mit ſeinen drei Frauentragödien „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans" und „Braut von Meſſina" auftrat, wurden die Bühnen des ein helles, neues Leben verbreitenden Genius inne, an deſſen unvergänglicher Fackel ſie ſofort ihr kleines Licht anzuzünden ſich beeiferten, ſobald nur die Mittel einigermaaßen der hohen Aufgabe entſprachen.

Die erwähnte Sturm- und Drangperiode wurde durch die Soldatenſtücke, die als Nachzügler der „Minna von Barnhelm" es im Spektakel verſuchten, zunächſt herbeigeführt. K. G. Leſſing im Leben ſeines Bruders ſagt***): „Was nur im Militairſtande vorkommen kann, hat man nachher auf der Bühne geſehn: Kriegs- und Standrecht, Archebuſiren und Ehrlichmachen, Spießruthen und Prügel, Trommel und Pfeifen, Inſubordination und Deſertion, Marquetender und Spione. Eine Theatergarderobe glich nun einer Montirungskammer und in der Stadt, wo keine Beſatzung war, konnte manche Truppe ihre gangbarſten Stücke nicht aufführen." Solchem „militäriſchen Unfuge" konnte nicht ſo leicht geſteuert werden. Als die Schauſpiele von Stephanie ihre Anziehungskraft verloren, Möllers Waltron ſchon zu den älteren Stücken gehörte, ſchrieb ein anderer Schauſpieler Arreſto „die Soldaten", die ungeachtet ungünſtiger Anzeigen gefielen †). —

*) So ward auch, wie erzählt iſt, Goethe's Götz genannt.

**) Das Gaſtſpiel Ifflands gab die Veranlaſſung.

***) Theil I. S. 240.

†) Schon die Vorrede bekundet den Geiſt des Stückes. Er, der die Soldaten ins Feld rücken läßt, der gekränkte Schriftſteller ruft: „Der beſcheidene, billige Kritiker, ihm erzeigt Hochachtung, die gemeinen Tadler ſind Banditen, dieſe ſchießt todt!"

Noch betäubender als die Säbel und Gewehre wirkten aber die Ritterschwerter und Helme, die Götzens eiserner Arm in unüberſehlicher Zahl in Bewegung ſetzte. Carnier, lange Schauſpieler in Danzig und Königsberg, ſchildert das Treiben, als er vordem Mitglied eines Theaters in Wien war, in folgender Weiſe: „Wir kamen faſt gar nicht aus der Rüſtung. Heute ſchlug ſich Albrecht um ſeine Gemahlin; morgen ließ der ſtrenge Ludwig die ſeinige durch einen Scharfrichter tödten. Nun ſpukte Heinz von Stein in ſeinen Felslöchern, jetzt würgte Ludwig der Baier im Schlachtfelde; geſtern ſah man in Torrings Gewölbe Alwigs Schatten erſcheinen und heute erſchallte des Wittelsbachers gräßliches: Kaisermord! Risbeck's Bemerkung: die tragiſche Wuth, welche in Deutſchland herrſche, ſollte einen glauben machen, die deutſche Nazion beſtände aus lauter Mördern, Scharfrichtern, Vater- und Brudermördern u. ſ. w. beſtätigte ſich im ausgedehnteſten Verſtande. Ja — dieſe Chevalleriemanie ging ſo weit, daß unſer Balletmeiſter eine Philippine Welſerin von Augsburg verfertigte und nun bekam unſer Theater in Wien den Namen des turnierfähigen.“

Wie die Schriftſteller für die Erſchütterung ſelbſt der nervenſtarken Zuſchauer ſorgten, geht, um ein Beiſpiel anzuführen, aus einem Klingern fälſchlich zugeſchriebenen Trauerſpiel hervor, das zwei Jahre nach Götz erſchien *). Es heißt: „Otto“ und ſchildert im bunteſten Szenenwechſel, wie ein in Bann erklärter Ritter von der Inquiſition verfolgt wird, weil er Schmähungen gegen das Mönchsthum ausgeſtoßen haben ſoll.

Hungen.

Liebe Herren ich weiß nichts.

Inquiſitor.

Bringt ihn zur Tortur!

Sbirren führen ihn in ein Nebenzimmer.

Hungen innen.

Jeſus Maria! — — Ach ich weiß nichts — — Erbarmen, Erbarmen!

Sbirren bringen ihn ohnmächtig und erfriſchen ihn.

*) Bertram hielt den „Otto. Ein Trauerſpiel. Leipzig 1775,“ für eine Arbeit Klingers. Litt. u. Th.-Zeitung 1780. S. 312.

Inquiſitor.

Nichts geſtanden? Noch hartnäckig! Sbirren!

Hungen innen.

Jeſus erbarm! (ſeufzt und ächzt) Oh — — ſende Hülfe! Jeſus Maria (dauert immer fort, nach und nach nimmt ſein Schreien ab.)

Nebenzimmer eröffnet ſich. Hungen auf der Folterbank in Todesangſt und Verzuckungen, ſcheint den Geiſt aufzugeben. Sbirren ſuchen ihn zu ſich zu bringen mit Erfriſchungen.

Inquiſitor.

Iſt er todt? — Iſt er todt, will ich einen Befehl ausfertigen, daß ſeine Güter eingezogen werden.

Maria, Hungens Weib.

Jeſus, mein Mann — ſchneeweiß! (fällt nieder.)

Kinder ſchreien.

Mutter! Oh ſie iſt todt!

Unter den Ritterſtücken nach Goethe's „Götz" ſtehen obenan die „Agnes Bernauerin"*) und „Otto von Wittelsbach", jene vom Grafen v. Törring, dieſer vom Profeſſor v. Babo. Von München her verbreiteten ſich beide Stücke über ganz Deutſchland. Törring trumpfte auf die geniale Ungebundenheit, indeß Babo einzulenken und zu einer mildern Gattung des Schauſpiels ſich hinzuwenden beſchloß **). „Agnes Bernauerin" wurde auf der Schuchiſchen Bühne zuerſt 1783, Otto von Wittelsbach 1788 gegeben. Im Gefolge der Nachahmungen ſpielt neben dem Vehmgericht das Fauſtrecht eine große Rolle. Daß Klappern zum Handwerk gehört, erfuhr die Theaterkaſſe, die bei der Darſtellung ſolcher Stücke ſich ſehr wohl ſtand. Die Schauſpiel-Directoren und Schauſpieler ſäumten daher nicht, dankbare Fabrikate der Art zu liefern. „Ludwig der Springer" und „Otto der Schütz" ſind zwei einſt gern geſehene Ritterſchauſpiele des Schauſpielers

*) Als das Stück „ſo wie es abgeändert auf der Berliner Schaubühne aufgeführt worden," Berlin 1783 erſchien, urtheilte das Königsberger „Raiſonnirende Bücherverzeichniß": „das ſicher unter die erſten Trauerſpiele gehört, die Deutſchland ſeit einigen Jahren erhalten."

**) Er verſprach 1789 ein Stück zu ſchreiben, das ſich Beifall verſchaffen ſollte, indem es „mehr den Verſtand als die Einbildungskraft beſchäftige — alſo keine Schlachten, Turniere, Executionen" u. ſ. w.

Hagemann. Zu dieſer Klaſſe, in der das zurückſchreckend Ungeheure und Grauſame mit dem ritterlich Edlen, glücklich Ueberwindenden, eine rauhe Größe mit heimtückiſcher Geſchmeidigkeit contraſtirte, gehören auch Stücke, wie ſie Kratter, Theaterdirector in Lemberg, ſchrieb. Als Babo ſeine „Strelitzen" hatte druk, ken laſſen, folgte Kratter's „Mädchen von Marienburg" *) und „die Verſchwörung wider Peter den Großen oder Menzikof und Natalie." Edler hält die Gegenſtände der Reichsgraf v. Soden, der die Direction des Bamberger Theaters führte, wenn er neben „Ignez de Caſtro" den „Ernſt Graf von Gleichen" uns vorführt. Als einer nicht fern ſtehenden Abart iſt auch der Stücke Erwähnung zu thun, in denen Banditen und Räuber lärmen **).

Dieſe und ähnliche Schauſpiele gingen häufig über die Schuchiſche Bühne. Die genannten Schriftſteller begnügten ſich gewöhnlich, ein beſtimmtes Feld in enger Begrenzung zu bebauen, denn ſie ſahen wohl ein, daß, wenn ſie ſich darüber hinaus wagten, ſie kein Glück machten. Wie ihre Rollenfächer, kannten ſie die Sphäre ihres poetiſchen Wirkens, ſie wußten, wem ſie als Schriftſteller nachzuſpielen hatten, um den Beifall ihrer Vorgänger zu theilen.

Die Strömungen aber von allen Seiten her nahm ein Mann in ſich auf, um in überſchwellender Fülle in tauſend Bächen und Bächlein ſie wieder abzuleiten, die er bald in rythmiſchem Gange und bald in hohlem Brauſen, bald durch reiche Fluren und bald durch unwirthbare Felſen, bald neben friedlichen Hütten und bald neben unheimlichen Raubburgen dahinfließen läßt. Wie das Ideal

*) Im „Freimüthigen 1803. S. 352. wird aus Familienpapieren, die von einem Zeitgenoſſen der Kathinka herrührten und bei einem Brande in Königsberg untergingen, referirt, daß ſie bei einem Prediger im Marienburgſchen Werder, Namens Kluge, als Magd gedient, bevor ſie nach Rußland gekommen, und daß folglich nicht, wie auch Kratter angiebt, Marienburg der liefländiſche Ort ſey.

**) An Soden ſchließen ſich ſpäter die Theater-Directoren v. Holbein mit ſeinem „Fridolin", Klingemann mit den „Gegenkaiſern" an. Neben „Karl XII. bei Bender" von Vulpius kam auch ſein „Rinaldo Rinaldini" auf die Bühne. Ein wirkſames Stück der letzten Gattung iſt wie Zſchokke's, „Abällino" des Schauſpielers Cuno „Räuber auf Maria-Kulm."

des Schauſpielers darin beſteht, daß er die eigne Perſönlichkeit ganz und gar abzuſtreifen vermag, um alle Rollen zu ſpielen, ſo wollte Auguſt v. Kotzebue als Schriftſteller das Ideal eines Dramatikers aufſtellen.

Als man in Sprickmanns „Schmuck", in Jünger's „Comödie aus dem Stegreif" und „Maske für Maske" (beide nach dem Franzöſiſchen) in Bretzners „Räuſchchen", in Schröders „Stille Waſſer ſind tief" (nach den Engliſchen) und „Der Ring oder die unglückliche Ehe durch Delicateſſe" die glänzendſten Vorbilder für das heiter Gemüthliche, wahrhaft Komiſche zu beſitzen wähnte, trat Kotzebue auf und erwies durch die elektriſche Wirkung, die ſeine Stücke überall hervorbrachten, daß die Gattung noch eines größeren Reizes fähig ſei. Ein Buchhändler ſagte 1790: in der Literatur giebt es nur ſtets einen Liebling und dieſer iſt jetzt Kotzebue; ihm konnte es ſelbſt ein Iffland nicht gleich thun. Da Kotzebue eine Zeitlang an der Spitze des Theaters in Königsberg ſtand, ſo iſt eine genauere Schilderung ſeines Lebens und Wirkens hier nicht zu entübrigen.

Die beiden dramatiſchen Schriftſteller, Klinger und Kotzebue kamen in Folge der verwandtſchaftlichen Verbindung zwiſchen den Höfen in Petersburg und in Weimar, von Weimar nach Rußland und wurden ruſſiſche Staatsbürger.

Aug. Friedr. Ferdin. v. Kotzebue, 1761 geboren, empfing von ſeiner Mutter eine zärtliche Erziehung. Sein *Oheim*, der Prof. Muſäus flößte ihm zuerſt Neigung für die ſchönen Wiſſenſchaften ein. Die berühmte Großherzogin Amalie, um den Geſchmack an gewählten Schauſpiel-Vorſtellungen zu verbreiten, ließ das Theater wöchentlich ein Paar Mal zu unentgeltlichem Beſuch öffnen, ein Vergnügen, das bei der nur periodiſchen Anweſenheit der Schauſpieler einen um ſo größeren Reiz hatte. So fehlte es Kotzebue'n ſchon im zarten Alter nicht an Gelegenheit, das Schauſpiel kennen zu lernen, das er ſogar häufiger beſuchte, als es die Freibillete zuließen, indem er einen verborgenen Gang entdeckte, um unter den Bänken des Orcheſters ins Parterre zu dringen. Das Haupt der Schauſpieler war Ekhof*) und die Bal-

*) Kotzebue behauptete, ihn zwanzig Mal als Odoardo geſehn zu haben.

lete leitete Koch, der Bruder der Charlotte Brandes*). Das Entzücken, das er im Theater empfand, begeisterte ihn zu schriftstellerischen und szenischen Versuchen. Veranlassung zu den letzten fand er in Jena, wo er auf der Universität die Rechte studirte und wo er auf einem Privattheater mitwirkte, das im Hause des Hofrath Dr. Schütz eingerichtet war. Nachdem er das Advokaten-Examen gemacht, ging er nach Petersburg, um eine Sekretärstelle beim Generalgouverneur v. Bawer anzunehmen, dem zugleich die Direction des deutschen Theaters oblag. Hier entwickelte sich bei Kotzebue schon das eigenthümliche Anpassungstalent (dem er sonst mit mehr Glück vertraute), da er ein Trauerspiel zu Ehren Rußlands schrieb, und schon damals zogen sich die politischen Fäden durch sein poetisches Weben durch. Das Trauerspiel, das die Geschichte des falschen Demetrius zum Gegenstand hatte, konnte indeß nicht gegeben werden, da es ihn als einen edlen Mann schilderte und ein Ukas ihn als Bösewicht erklärt hatte. Kotzebue, der eine juristische Anstellung in Reval empfangen, errichtete hier ein Liebhabertheater, das bald eine seltene Blüte erreichte. Hier zeigte es sich, wie das Harmlose außer Kotzebue's Gefühlsvermögen lag und wie er es nur zum Schein pflegte, um es dann mit kaustischem Salz bis auf den Namen wegzubeizen. Da die Geistlichkeit in Reval sich vom Besuch der Bühne fern hielt, so verhöhnte er sie und brachte ein Pasquill zur Aufführung, das allgemeines Aergerniß erregte. Er gab so den Grund zur spätern Aufhebung aller Liebhabertheater in Rußland. Gemäß ärztlicher Vorschrift machte er eine Badereise nach Pyrmont. Er gewann sich hier alle Herzen und durch das Abschiedslied: „Es kann ja nicht immer so bleiben" trennte er sich von ihnen im innigsten Einverständniß, aber er stiftete seinem dortigen Aufenthalt und dem Umgange mit dem Dr. Zimmermann, dem Verfasser der Schrift: „Ueber die Einsamkeit", durch das berüchtigste aller deutschen Pasquille ein scheusliches Andenken, das in dramatischer Form scheinbar die Ehre Zimmermann's gegen seine Feinde aufrecht erhalten sollte. Zur Abfassung wurde Kotzebue nur durch seine Liebe zum Skandal bestimmt. Ein Freund hatte ihm eine Reihe Schandanekdoten schriftlich mitgetheilt

*) Vorrede in „Neue Schauspiele" von A. v. Kotzebue. Leipz. 1819.

von Perſonen, die jener kaum dem Namen nach gekannt. Kotzebue glaubte um ſo gefahrloſer in der Entfernung den Lärm ſich anzuſehn, als das 1790 zum Druck beförderte Werklein als Autor den Namen v. Knigge an der Stirn trug. Durch die Vignette indeß wurde der Verfaſſer ermittelt und dieſer, der in einer bei Nicolovius erſchienenen Schrift mit gerichtlichem Certificat einen Menſchen aus Reval vergeblich vorſchob, der vergeblich in einem veröffentlichten Brief der Mutter bei Allem, was heilig, ſchwur, daß er an dem Gehäſſigen nur in ſo weit betheiligt ſey, als er den Druck beſorgt habe, konnte endlich ſeine Schuld nur dadurch verkleinern, daß er jenen Freund, der ihm den Stoff in flüchtiger, keineswegs zur Verbreitung beſtimmten Aufzeichnung geliefert hatte, ſich zu nennen zwang *). Die Kaiſerin vergab dem loſen Scribenten, der durch „Menſchenhaß und Reue" „Die Indianer in England" ſich längſt eine mit Ruhm überſchüttete Bahn auf allen Theatern gebrochen hatte. Nach dem Tode des k. k. Theaterſecretärs Alxinger in Wien wurde ihm die erledigte Stelle angetragen. Kotzebue ging nach Wien und zog mit dahin den Schauſpieler Eckardt-Koch und ſeine berühmtere Tochter Betty Roose, deren Gatte ſich auch den erſten Heldendarſtellern anreihen konnte. Hier ſchrieb er das melodramatiſche „Dorf im Gebirge." Obgleich die Einflechtung der Nationalhymne auf den Kaiſer Franz nicht ſeine Wirkung verfehlte, ſo gefiel das aus bunten Bruchſtücken loſe zuſammengeheftete Feſtſpiel nicht, vornämlich darum nicht, da man keinen rechten Glauben an der Aufrichtigkeit ſeiner patriotiſchen Ergießungen hatte. Seine größten Gegner waren die Schauſpieler, welche 13 an der Zahl wegen Willkühr und Despotie ihm den Prozeß machten, die er aber mit diplomatiſcher Schlagfertigkeit und übertölpelndem Witz nicht anders abführte, als einige 20 Jahre ſpäter Saphir die 13 unglücklichen Theaterdichter. Kotzebue legte indeß nach Bewilligung einer Penſion die Stelle nieder und verließ Wien. Er kehrte nach Rußland zurück. Der Kaiſer Paul argwöhnte, daß der Libellen-Schriftſteller als öſtreichſcher Auspaſſer zu ihm geſendet ſeyn mögte und ließ ihn an der Grenze ergreifen und

*) (Cramer) Leben Auguſt v. Kotzebue. Nach authentiſchen Mittheilungen. Leipzig 1820. S. 151. fgg.

nach Sibirien bringen. So plötzlich als ſeine Gefangennehmung war ſeine Befreiung; der Kaiſer las von ihm ein Schauſpiel und ließ ihm nicht allein Gnade, ſondern auch ſeltene Gunſtbezeigungen angedeihen. Als Kotzebue das nutzloſe Stück, dem er ſeine Befreiung verdankte, ſchrieb: „Der Leibkutſcher Peters III.“ mogte ihm dafür der Titel eingefallen ſeyn, den er ſpäter einem andern Stück gab: „Wer weiß, wozu es gut iſt.“ Mit dem Hofrathstitel geſchmückt begab er ſich nach Pauls Tode nach Deutſchland zurück, zuerſt nach Weimar. Nach dem Erfolg, den ſeine Stücke, luſtig und traurig, gemein gehalten und hoch geſchraubt, auf allen Bühnen fanden, glaubte er nun mindeſtens, wenn nicht über, ſo neben Goethe zu ſtehn. Schon damals hatte er die Vorempfindung von dem, was er nach 26jährigem Schriftſtellerthum ausſprach: „Wer trotz 26000 ſchmähenden Recenſionen die Gunſt des Publikums beſitzt, der muß Verdienſte haben, denn ſo lange währt keine Täuſchung, keine Mode. Schauſpiele, die in ein Dutzend fremde Sprachen überſetzt, in allen europäiſchen Ländern, ja in Aſien und Amerika geſpielt worden ſind, müſſen wohl allgemein anſprechen und, was allgemein anſpricht, kann nicht ſchlecht ſeyn. Auch haben die ſolideſten kritiſchen Blätter in Frankreich und England mir ſtets Gerechtigkeit widerfahren laſſen. Ich bin nicht bloß ein Dichter, der, wohin er ſeinen Fuß in Europa geſetzt hat, überall rühmlich gekannt und mit Liebe aufgenommen, ich bin“ — — Natürlich alſo, daß Kotzebue in ſeiner Vaterſtadt in den engen poetiſchen Zirkel aufgenommen ſeyn wollte, zu dem Schiller und Goethe gehörten. Als der letztere ihm dies unmöglich machte, ſo ging all ſein Sinnen dahin, den Verein künſtlich zu ſprengen und durch erregte Eiferſucht eine Trennung zwiſchen den beiden Gipfeln des deutſchen Parnaſes herbeizuführen. Schiller hatte damals gerade „die Jungfrau von Orleans“ geſchrieben und Kotzebue gewann eine Zahl angeſehener Herren und Damen zu einer den Dichter überraſchenden Apotheoſe. Die erhabenſten Stellen der Schillerſchen Gedichte ſollten in einem von ihm abgefaßten Feſtſpiel in glänzendem Coſtüm geſprochen werden, er ſelbſt wollte als der Meiſter im Gedicht der Glocke auftreten, auf ſein Weihewort ſollte der Mantel der vermeintlichen Glocke fallen, die Koloſſalbüſte Schillers ſichtbar werden und ein Genius die Dichterſtirne bekränzen. Allein da ſchon die Einladungs-

karten zu der Vorstellung geschrieben wurden, gab die Bibliothek nicht die Büste und der Magistrat nicht den Rathssaal her und — alle Mühe war vergeblich gewesen. Die Parteien, die sich tödtlich an einander reiben sollten, vereinigten sich in Verachtung eines Hauptes. Kotzebue ließ sich nun in Berlin nieder und redigirte 1803 zusammen mit Dr. Merkel den „Freimüthigen", wo er unter Verunglimpfungen nach allen Seiten hin, übel verdeckt und mitleidig offen, sein Müthchen an Goethe kühlte, während er Schillern unbedingt lobpries. Neben Goethe waren es die Romantiker, die die Unbill bitter büßen sollten, die sie ihm angethan. Als die Wasserspender auf einem Karikaturbilde zum Freimüthigen stellte er sie denen gegenüber, die echten Wein schenken, und vergaß nicht den kritischen Papst, der auf seinem mit Eseln bespannten Triumphwagen die Frau von Staël führte, denn Friedrich Schlegel hatte in seinen Vorlesungen gesagt: „Wodurch anders ist der unentbehrlichste und fruchtbarste Schriftsteller des Zeitalters diesem so zum Bedürfnisse geworden, wie der angewöhnte Gebrauch eines den Augenblick verkürzenden Reizmittels, als dadurch, daß er die schwache und mitleidige Seite des Zeitalters zu fassen und sich derselben zu bemeistern wußte? Ein Schriftsteller, der in den folgenden Zeiten vielleicht merkwürdig erscheinen wird, als Beleg von dem Verfall der Sitten und des Geschmacks in dem jetzigen." Goethe, der Schlegels „Alarcos" hatte aufführen lassen, galt dem Freimüthigen als ein Beschützer der Romantiker und es wurde genau erzählt, in welcher Art derselbe „die deutschen Kleinstädter" zur Aufführung in Weimar verändert habe, um allen Anzüglichkeiten auf die Romantiker die Spitze abzubrechen. Neben den „Deutschen Kleinstädtern" machten dem beliebtesten Dramatiker jetzt „Die Kreuzfahrer" einen Namen, mit denen in großem Pomp das von Langhans erbaute Nationaltheater in Berlin eröffnet wurde. Kotzebue gab den Freimüthigen und Berlin auf und siedelte sich nach Petersburg über, dann nach Königsberg 1806, um die Materialien zu seiner preußischen Geschichte zu sammeln. Den Besitzer mehrerer handschriftlichen Chroniken, den unzugänglichen Kriegsrath Boltz stimmte er durch die überraschende Begrüßung, in ihm den gründlichsten Kenner der preußischen Geschichte zu umarmen, sich zum gefälligen Freunde um. Der Professor Hennig war ihm bei Be-

nutzung des Archivs, das dem Prof. v. Baczko verſchloſſen gehalten wurde, behülflich und rühmte ihm ſpäter nach, „ein klaſſiſches Denkmal für Preußens Geſchichte auf Clio's Altar niedergelegt zu haben.“ Den älteren Urtheilen über den Werth des Buches widerſprechen neuere geradezu. Im Kreiſe des nach Königsberg geflüchteten Hofs befand ſich der Capellmeiſter Himmel, der im Theater ſelbſt die „Fanchon“ dirigirte. Sie wurde beklatſcht, wie der „Carolus Magnus“ ausgepfiffen, ſo daß Kotzebue aus der Loge, an die die Studenten mit Stöcken ſchlugen, entweichen mußte und eine beabſichtigte Perſiflage auf Jeſter, dem er Freundſchaft heuchelte, mißlang. Kotzebue gab das dem Hauptinhalte nach politiſche Journal „Die Biene“ heraus und in Petersburg, wohin er ging, veröffentlichte er durch daſſelbe Schmähartikel auf Napoleon. Er weiß ſich damit, ſchon damals richtige Anſichten über die politiſchen Verhältniſſe gehabt und die glorreichen Ereigniſſe bewirkt zu haben, „als noch niemand wagte, den deutſchen Sklavengeiſt zu bannen. Darüber ſind mir ehrenvolle, ſchriftliche Zeugniſſe deutſcher Fürſten geworden und mein eigener Monarch hat es durch eine mir verliehene Auszeichnung anerkannt“ *). Im Jahr 1814 iſt Kotzebue wieder in Königsberg in der Würde eines kſr. ruſſiſchen General-Conſuls. Er verfaßt Schauſpiele, iſt Schauſpiel-Director, ſchreibt an einem „Theaterblatt“ und giebt ein „Politiſches Wochenblatt“ heraus. Die glänzenden Hoffnungen, die er bei der Neugeſtaltung des Theaters verſpricht, ſchlagen gänzlich fehl und er muß abtreten. Die Verwunderung, die er im „Flußgott Niemen“ einem Juden in den Mund legt beim Anblick des abziehenden Noch Jemands:

Potz Wunder — wie kamt ihr angezogen!
Potz Wunder — wie kehrt ihr jetzt zurück!

wurde bei ihm gleichfalls wahr. Was im Theaterblatt ihm nur in beſchränktem Kreiſe zugeſtanden war, handhabt er im Wochenblatt frei und überſchüttet Alles und Jedes mit giftigem Spott, um nur einen Einfall loswerden zu können; er beſpricht Werke in

*) In der „Biene“ rühmt er ſich, Schlötzers Schüler zu ſeyn: „Deinem Schatten ſchwöre ich es, nie den Verbrecher zu preiſen.“ Die Nachwelt, meint er, „wird ſchaudernd meine Stimme hören, wenn auch Alles, was Clio's ſpielende Schweſtern mir eingaben, längſt verhallt iſt.“

allen Fächern und zeigt auch die in Königsberg erscheinenden Schulprogramme an, um selbst die Schulknaben nicht ungestraft an seiner Musterung vorübergehen zu lassen, denn seine Witzsucht bedarf der fruchtbaren Anknüpfungen und er ringt danach, Gegenstand und Widerstand zu hämischen Bemerkungen zu finden. Kotzebue ist 1816 in Petersburg und noch im selben Jahre in Weimar. Das Reformationsfest wird gefeiert und die Studentenschaft knüpft daran die viel besprochene Wartburgsfeier. Diese wird unter besonderer Begünstigung des Großherzogs von Weimar begangen und nährt den Traum von einer allgemeinen Burschenschaft, einem auf Tugend und Wissenschaft begründeten Bunde zur Erhebung des wieder deutsch gewordenen Vaterlandes. Es verlautete, daß Kotzebue in höheren Aufträgen sich in Deutschland aufhalten sollte und er mußte beim Großherzog um eine besondere Erlaubniß bitten, nachdem über den Zweck seiner Sendung Nachrichten eingeholt waren. Kotzebue schrieb das verhängnißvolle „Literarische Wochenblatt" und die gleichfalls verhängnißvollen Bülletins, worin er in confidentieller Weise über alles Neue, folgewichtig Scheinende im Bereich der Wissenschaft nach Petersburg berichtete.

Kotzebue vertauschte Weimar mit Manheim 1818. Mit verketzernder Böswilligkeit schilderte er als gefahrdrohende Erscheinungen den Geist der Jugend, die sich überhöbe *), den Geist der politischen Schriftsteller, die revolutionaire Saaten ausstreuten. Ein für den kaiserlich russischen Hof bestimmtes Bülletin kam in fremde Hände aus der des Abschreibers, in welchem durch *gefliſſentliche* Verdrehungen die in der Schriftstellerwelt vorherrschenden Ideen verdächtigt wurden **). Die „Nemesis" (Ludens Zeitschrift)

*) Mit Genugthuung zeigte er Stourdza's damals erschienene Schrift gegen die Universitäten an.

**) Krug sagt: »Wir läugnen, daß Kotzebue das je in sich gehabt und gefühlt, was man Ueberzeugung nennt.« Und Cramer S. 307: »Aus Kotzebue's Schriften kann man Zeugnisse für Alles, für demokratische und despotische Ansichten, für die Menschenrechte und für den härtesten Despotismus, für die christliche Religion und für die entschiedenste Irreligiosität, für Geistesfreiheit und die strengste Fessel des Geistesdruckes entlehnen.« Auch in den Berichten über Dinge, die er mit eigenen Augen gesehen, ist es ihm um Wahrheit nicht zu thun. In seiner Schilderung: »das merkwürdigste Jahr meines Lebens«, wird Sibirien als anmuthiger Aufenthalt beschrieben und nach den »Erinnerungen an Rom und Neapel« ist Rußland paradiesischer und südlicher als Italien.

wollte den Verfaſſer ergreifen und durch Entſchleierung des Truggewebes ihn der Verachtung preisſtellen. Kotzebue hintertrieb es durch ein erwirktes Verbot, aber umſonſt, denn die Göttin „Iſis“ (Okens Zeitſchrift) brachte das Verhüllte zu Tage. Ein Jenenſer Student C. L. Sand, der in den Freiheitskriegen in den Reihen der Freiwilligen geſtanden und mit patriotiſcher Begeiſterung das Wartburgfeſt gefeiert hatte, ſah die Idealbilder, die ſeinen ſchwärmeriſchen Sinn umwebten, nach und nach zerrinnen. „Ich erkenne, ſchrieb er in ſein Tagebuch, mein Volk für das höchſte Eigenthum meines Ich's.“ Von Kotzebue's Bedeutſamkeit hatte er eine ſo große Vorſtellung, wie keiner vor und nach ihm. „Soll die Begeiſterung wieder auflohen im Lande, ſo muß der Verräther und Verführer der Jugend nieder.“ „Er ſteht gehüllt in den Mantel eines großen Dichterruhms als ein Abgott für die Hälfte Deutſchlands.“ Der blöde Wahn, durch einen „Opfertod“ ſein Vaterland zu retten, verhärtete den ſonſt weichen Jüngling dermaaßen, daß er mit ſchauderhaft kalter Ueberlegtheit nach Manheim reiſte, um an dem alten Manne in deſſen eigner Wohnung einen Meuchelmord zu begehen am 23. März 1819 *). Als Kotzebue fiel, fiel an demſelben Tage die letzte Mauer des durch Feuer verzehrten Schauſpielhauſes in Berlin, das eine Tragödie von ihm eingeweiht hatte **). Die Leiche ward aus dem Trauerhauſe nach dem Schauſpielhauſe geſchafft, bis in der Frühe eines Morgens in aller Stille die Beſtattung vor ſich ging. Derſelbe Kirchhof nahm zwei Monate ſpäter den Thäter mit abgetrenntem Haupte auf ***).

*) Carl Ludwig Sand dargeſtellt durch ſeine Tagebücher. Altenburg 1821.

**) Bei dem Wiederaufbau des Theaters in Berlin (jenes hatte nur 19 Jahre geſtanden), den Schinkel bewirkte, ſollte eine Mauer des eingeäſcherten benutzt werden, die noch haltbar ſchien. Sie ſtürzte aber zuſammen und ſieben Menſchen kamen um's Leben.

***) Kotzebue war ein zärtlicher Vater. Für ſeine Kinder ſchrieb er, vielleicht im Vorgefühl eines plötzlichen unvorhergeſehenen Todes, in eine Briefta ſche ein Gedicht ein, in dem es heißt:

Auch wenn der Tod Vernichtung wäre,
So müßtet ihr durch keine Zähre
Des Freigelaſſ'nen Grab entweihn. —
— Sucht mich nicht in meinem Grabe —
Nein, mein Gedächtnißtempel ſei
Die Halle, wo ich ſorgenfrei
Mich oft mit euch gefreuet habe.

Kotzebue war dreimal verheirathet. Seine erſte Gemahlin eine geb. Kruſenſtern (wie ſeine dritte) war auch dramatiſche Schriftſtellerin und ihr „Hofmeiſter", nach dem Franzöſiſchen, wurde wie auf vielen Bühnen, ſo auch auf der Schuchiſchen gegeben.

In Kotzebue erblicken wir nichts Originales und doch etwas bis dahin durchaus Neues. Seine Erſcheinung iſt als eine traurige Nothwendigkeit anzuſehn und darf darum keinem ſtrengen Urtheil verfallen, eine Erſcheinung, die mit der Verbreitung der Leihbibliotheken, mit dem Ueberhandnehmen der Zeitſchriften und überhaupt mit dem unruhigen Hang nach dem Vorübergehenden in Uebereinſtimmung ſteht. Kotzebue iſt ein temporairer Dichter, wie nach ihm Raupach und jetzt die Birch-Pfeifer und es iſt nicht daran zu zweifeln, daß nach ihr und weiterhin fruchtbare Talente in viel geſchäftigem Eifer der Forderung des Repertoir nach Novitäten abhelfen werden. Wie es Romanſchriftſteller giebt, die allein durch die Leihbibliothen uns bekannt werden, ſo auch Dramatiker, die allein im Souffleurkaſten geleſen werden. Wohl uns, ſo lange unter dieſen einzelne Machthaber die willige Concurrentenzahl zurückſchrecken. Das Gelingen beſteht in der Kunſt, Alles zu erfaſſen und zuſammen zu faſſen, was auf der Bühne derzeit gefällt und Effekt macht, was die Gemüther gerade erfüllt, zu Begeiſterung und Abſcheu erregt, und in populariſirender Annäherung an den Alltagsgeſchmack das Bedeutſame in jeder Sphäre vorzuführen. Wenn Iffland in vielen Stücken mit Kotzebue derſelbe iſt, ſo doch im Ganzen ein ganz anderer. Einer Stammfolge gehört J. C. Krüger, Romanus, Weiße, Schröder, Jünger und Iffland an. Sie bewegen ſich in engem Kreiſe, in dem ſie heimiſch ſind, und ſobald ſie aus dem gewohnten Geleiſe kommen, ſchwanken ſie dermaaßen, daß man nicht weiß, was Ernſt und Scherz iſt. Kotzebue, Raupach und die Birch-Pfeifer wollen nirgend zu Hauſe ſeyn und unter einander verſchieden, haben ſie eine Tendenz, die Sympatien ihrer Zeit auszubeuten. Was die angeſtellten Theaterdichter für eine beſtimmte Bühne waren, die das Gegebene den Bedürfniſſen anpaßten, durch Prologe und Epiloge es zu einem Sonderintereſſe für die Schauenden und Spielenden machten, das wollen ſie für die Geſammtbühne ſeyn, nachdem mit den Zeit- und Flugblättern

die lokale Färbung meiſt abgewiſcht iſt. Eingeſtändlich oder durch die Wahl der Form es bekundend ſind ſie der Abdruck aller Dichter, der Ausdruck aller vorherrſchenden Neigungen und Stimmungen. Sie bilden das mit Kunſtinduſtrie bebaute Flachland der Bühnenwelt zwiſchen den hervorragenden Punkten, ſie ſind weniger Schriftſteller als Redacteure, denn ihr Schaffen iſt nur ein Einrichten und Verbreiten und ihr Erwerb iſt fremdes Verdienſt. Sie laſſen es an Fortſetzungen beliebter Stücke nicht fehlen und dehnen und verarbeiten das edle Metall bis es Silberſchaum und Rauſchgold wird. Wie Heyne in Raupach einen Lederhändler zu erkennen glaubte, ihn, der ſeine ledernen Waaren an die Berliner Hofbühne nicht im ganzen Stück, ſondern ellenweiſe verkaufte, ſo fand der Kaiſer Paul, daß Kotzebue wie ein Schuſter ausſähe; der Umſtand, daß ſich Leder recken läßt, und die Hans Sachſiſche Fruchtbarkeit iſt dem Vergleich günſtig.

Iffland, ſelbſt wenn er auf dem Kothurn ſtolzirte, blieb Iffland und bei der Beſchränkung des Schriftſtellerthums iſt ſeinen einförmigen Arbeiten Würdigkeit nicht abzuſprechen, mit dem Ernſt ſeiner Charaktere iſt es ernſt gemeint. Kotzebue'n iſt jede Maske gerecht und ſeine Leichtfertigkeit treibt nur mit denen ſeinen Spott, die er zum Weinen zwingt. Wenn wir am Ende des Schauſpiels in Thränen zerfließen, aber vergebens nach der Moral ſuchen, ſo ruft uns der ſchalkhafte Dichter zu: das iſt der Humor davon*)! Er ſteht über ſeinen Zuſchauern, wenn auch nicht über ſeiner Zeit. Der Kotzebueſchen Schnellmalerei, weil ſie durch Chablonen bewerkſtelligt wird, iſt jeder künſtleriſche Werth abzuſprechen. Die Halbdutzend-Stückchen mit dem Vormund, der dem pflegebefohlenen Mädchen den Hof macht, mit dem verſchmitzten Bedienten, der im Intereſſe ſeines jungen begünſtigten Herrn des Alten Plane kreuzt, ſind meiſt Fabrikarbeiten, von denen man ſagen kann, daß der Verfaſſer ſich ſelbſt ausſchreibt. Die Wertherſche Empfindſamkeitsperiode zog Lafontaine in ſeinen Romanen und Kotzebue in ſeinen Schau-

*) Scheint er ſich nicht ſelbſt einen Scherz gegen die Mutter zu erlauben, wenn er ihr ſchreibt, das Publikum verdanke neben manchem Genuß ihm „vielleicht auch manche Beſſerung des Herzens, denn ich war immer bemüht, die Tugend liebenswürdig zu ſchildern."

ſpielen ſo lange fort, als nur irgend möglich. Der Zufall ſpielte ihm hie und da einen Treffer in die Hand. Er findet eine Stricknadel auf dem Wege und mit ihr ein wirkſames Schauſpiel, das in 54 Stunden geſchrieben iſt. Er ſetzt mit Glück das bekannteſte Luſtſpiel Schröders fort. In den „Verwandtſchaften" zeigt er, daß er durch die Umarbeitung den Preis vor dem Original Ifflands „Reiſe zur Stadt" zu erringen vermogte. Durch freie Ueberſetzungen ſetzte er mit allen Nationen die deutſche Bühne in immer lebhaftern Verkehr. Er verfaßte Tendenzſtücke und patriotiſche Feſtſpiele. Er lieferte Alles, was und wie es verlangt wurde; den bunten Szenenwechſel in den „Kreuzfahrern" entſchuldigte er dadurch, daß Iffland ein Ritterſpiel mit impoſanter Decorationsparade bei ihm beſtellte. Ihm war es gleich, Trauerſpiele im Geſchmack Törrings in polternder Proſa, im Geſchmack Schillers in pathetiſchen Jamben zu dichten. Die letzte Ausgabe ſeiner ſämmtlichen dramatiſchen Werke, 1827—1829, enthalten in 44 Bänden 211 Stücke *). Wie wenig Probehaltiges ſich auch in ſo vielen befinden mag, ſo iſt es doch gewiß, daß „die deuſchen Kleinſtädter" und manche Almanachsſtücke ſich erhalten werden, wenn die Raupachiana und Birch-Pfeifferiana längſt zu Grabe geläutet ſind.

Später als „die Jäger" und früher als „das Räuſchchen" zwei Stücke, die von echtem Schrot und Korn ihren Klang ſich bewahrten, erſchienen, nämlich im Jahr 1789, ein Schauſpiel und ein Luſtſpiel und machten Epoche. Kotzebue's Schauſpiel „Menſchenhaß und Reue" wurde unendlich häufiger gegeben als Ifflands „Jäger" deren Beifall überbieten zu wollen, als unmöglich galt, Kotzebue's Luſtſpiel „Die Indianer in England" unendlich häufiger gegeben als Bretzners „Räuſchchen", das jetzt noch Heiterkeit und Lachen erregt, während jene, nachdem ſie 30 Jahre entzückt haben, von den Bretern verſchwunden ſind. Die erſten Schauſpieler geizten um den Ruhm, in den beiden Kotzebueſchen Stücken aufzutreten und die an ſich dankbaren Rollen mit neuem

*) Nach einer Berechnung erſchienen von ihm 219 Stücke in 489 Akten und zwar 15 Trauerſpiele in 49 Akten, 60 Schauſpiele in 174, 73 Luſtſpiele in 153, 30 Poſſen, Schwänke und Faſtnachtsſpiele in 53, 11 Parodien, Travеſtien, und Satiren in 14, 13 Vor- und Nachſpiele in 13, 17 Singſpiele in 33 Akten.

Zauber zu bekleiden. Eulalia und Gurli waren Namen, an die weit über Europa hinaus ſich das lebhafteſte Intereſſe knüpfte. Manche Indianerin, die des Champfort, die in dem mehrfach bearbeiteten Drama „Incle und Yariko" glänzten auf der Szene, aber gegen Gurli traten ſie in ein beſcheidenes Düſter zurück. Das Naturkindliche von den beliebteſten Schauſpielerinnen (der Withöft in Manheim, der Unzelmann, nachmaligen Bethmann, in Berlin) vorgetragen, riß die ernſteſten Beſchauer zum Enthuſiasmus hin, wenn ſie unglücklich ſagt (etwa wie der Lord in „Fra Diavolo"): „Vater, Gurli wird die Zeit lang." Oder wenn ſie dem Alten die Vorſtellung macht: „Da nehm' ich bald die Katze und bald den Pagagei und küſſe ſie und drücke ſie an mein Herz und habe ſie ſo lieb. Wenn der Vater meint, daß es gut ſey, ſo will Gurli wohl heirathen. Aber warum muß es denn eben eine Mannsperſon ſeyn?" Oder wenn ſie bei Aufſetzung des Ehekontrakts den Verlobten fragt: „Hör' doch, bekommen wir denn auch Kinder? Da wird Gurli viel lachen müſſen, Gurli hat noch nie Kinder gehabt" *). Als der Verfaſſer im Febr. 1789 das Stück zuerſt auf dem Liebhabertheater in Reval geben ließ und er ſelbſt den Maſter Staff darſtellte, ließ er ſich wohl den ungeheuren Erfolg nicht träumen, den das Hypernaive (ſind wir heut zu Tage klüger, oder die Schauſpielerinnen ungeſchickter?) auf allen Bühnen errang. Leichter konnte er ſich des allgemeinſten Beifalls für verſichert halten bei „Menſchenhaß und Reue" **), einer Compoſition, in der er die beiden Hauptrollen in die Hände der beiden erſten Schauſpieler ſichtlich niederlegte. Meinau und Eulalia wurden in Berlin von Fleck und der oben genannten Unzelmann, in Hamburg von Schröder und ſeiner Gattin gegeben. Soviel Thränen ſind noch nie geopfert, als dem Schmerz der bußfertigen Eulalia und obgleich dieſer Schmerz nun 60 Jahre währt, bewegt er noch zu rührender Theilnahme, denn die letzte Darſtellung in Königsberg 1851 verſammelte eine Zahl älterer

*) Gurli in Recenſionen eine Seltenheit genannt, ſoll es ſchon damals auf der Bühne nicht geweſen und bereits in einem Luſtſpiel von Vulpius „Die Glücksprobe" vorgekommen ſeyn.

**) Als er das Stück ſchrieb, war er krankhaft aufgeregt und es entſtand, ſo ſagt er: „wie der Sage nach die kranke Muſchel eine Perle anſetzt. Nie iſt mir wieder eine ſolche Fülle von Gedanken und Bildern zugeſtrömt."

Comödiengänger, die naſſes Blickes mitfühlten, als der Menſchenhaß als ſchwarzer Mann der Reue im Wittwenſchleier gegenüberſtand, wiewohl die Hauptrollen nur mittelmäßig beſetzt waren. Kotzebue ließ als Fortſetzung „Die edle Lüge" folgen. Der Schauſpieler Ziegler ſchrieb ſchon 1789: „Eulalia Meinau oder die Folgen der Wiedervereinigung", ſpäter Soden „Menſchenhaß und Reue. Zweiter Theil", Moſengeil 1809 die letzte Fortſetzung: „Die Wiederkehr." Das Stück, das Kotzebue's Ruhm begründete, war dasjenige, das er in einer neuen Bearbeitung drucken ließ, da er in den letzten Jahren über Abnahme der Imagination klagte, aber der Meinung war, daß das Alter an Geſchmack gewönne, was ihm an Phantaſie abginge.

Um eine Stimme der Zeit zu vernehmen, ſo möge hier ſtehn, was der Theaterdichter Schink*) 1790 über den Eindruck niederſchreibt, den „Menſchenhaß und Reue" bei den Zuſchauern damals zurückließ.

„Ich ſah in Berlin die funfzehnte Vorſtellung dieſes Stückes und das Publikum nahm Theil, als wär es die erſte geweſen. Ich habe hier (in Hamburg) bereits die ſiebzehnte Vorſtellung davon erlebt **) und noch immer ſind Parterre und Logen voll; tiefe Empfindung herrſcht auf allen Geſichtern und ſelbſt männliche Augenwimpern glänzen von theilnehmenden Thränen. Es iſt ein intereſſanter Anblick, dieſen Eindruck bei jeder neuen Vorſtellung dieſes Schauſpiels, ſelbſt bei den verſchiedenen *Menſchen*klaſſen, wiederholt zu ſehn. Beweis genug, daß es dieſem Schauſpiel nicht an wahren und großen Schönheiten fehlen müſſe." „Die Kritik habe noch ſoviel gegen das Wie und Warum dieſer Situationen, ſie ſchüttle ihr Haupt noch ſo bedächtlich gegen die Moralität derſelben, ſie reißen hin, wir mögen wollen oder nicht; preſſen unſere Thränen aus — ſo ſchlägt der Ton der Natur, der

*) Derſelbe hatte keinen Grund Lobredner zu ſehn, da auch er in dem „Bahrdt mit der eiſernen Stirn" eine Rolle ſpielte und zwar, weil er ein ſatiriſches Marionettenſpiel geſchrieben hatte, als „Marionetten-Principal." Das Folgende in Schinks „Dramaturgiſche Monate." Hamburg 1790. S. 58.

**) Die Angabe, daß Raupach's „Schleichhändler" in 16 Jahren an 150 Mal in Berlin geſpielt ſeyen, iſt wohl eine Uebertreibung, reicht aber nicht an die Zahl der Vorſtellungen des Kotzebueſchen Stücks hinan, das in Hamburg zwiſchen 17. Juli 1789 und 6. Oct. 1790 ſchon 17 Mal gegeben wurde.

m Ganzen herrſcht, ſo unvermeidlich an unſer Herz, daß wir Kritik, Kritik ſein laſſen und bloß empfinden."

Wenn Kotzebue's „Indianer in England" in Danzig 1790 aufgeführt wurden, ſo wahrſcheinlich „Menſchenhaß und Reue" das Jahr vorher, da bereits 1789 die Fortſetzung „Eulalia Meitau" auf die Szene kam.

Auch Iffland's Hauptwerk, durch das er eine neue Klaſſe von Schauſpielen „Familiengemälde" einſetzte, verdient eine weitere Erörterung. „Die Jäger", die ſchon 1787 in Berlin und in Königsberg auf die Bühne kamen, ſetzte der Verfaſſer im „Vaterhaus" fort und Steinberg, der Sohn der Karoline Schuch in dem Familiengemälde: „Die Hand des Rächers" 1795. Kein Stück ſprach mehr zum unverdorbenen Herzen (denn die ſüßthuige Sündhaftigkeit fand an dem ehrbare Moral predigenden Iffland keinen Hehler) *) und einige Schauſpieler ſpielten ſich bei der ſich aufdringenden Wahrheit in die Rollen des Oberförſters und der Oberförſterin ſo ein, daß man nicht den Darſteller von dem dargeſtellten Charakter unterſchied. Iffland, deſſen erſte Arbeit, ein Ritterſtück, in einem Jahr mit Schillers „Räubern" über die Szene in Manheim 1782 ging, gewann das rechte Terrain in dem Schauſpiel „Verbrechen aus Ehrſucht" **). Manche Stücke, die höheren ſocialen Verhältniſſe ſchildernd, wie „Eliſe von Valberg", wurden mit getheiltem Beifall aufgenommen (bei dem letzten entdeckte man namentlich im Herrn von Külen eine kühle Abſchrift von Leſſings Marinelli) bis er in den Jägern ein Charakterbild vorführte von ſolcher Vollendung, daß es von den wirkſamſten Stücken ſeiner ſpäteren Erfindung nicht erreicht werden konnte, welche gewöhnlich ein peinliches Gefühl zurücklaſſen.

Bei Gelegenheit der Beurtheilung einer Vorſtellung in Hamburg, in der Schröder als der Oberförſter Warberger und Ma-

*) Das „Dramaturgiſche Wochenblatt in nächſter Beziehung auf die königl. Schauſpiele in Berlin." 1816. 4to. III. S. 94. erinnert an manche wahre Anekdote, daß Ifflands „Spieler„ „wirklich Gutes gewirkt" habe.

**) Bei dem Schauſpiel handelt es ſich um 5000 Thlr., die ein fein erzogener Jüngling aus der vom Vater verwalteten Kaſſe ſtiehlt. Das Thema iſt mehrmals bearbeitet, wie von Kotzebue im „Schreibepult, oder Gefahren der Jugend" und von Steinberg in der „Hand des Rächers."

dame Stark als Oberförsterin auftrat, spricht sich Schink folgender Maaßen aus*):

„Hier sind wir in einer Welt, die wir alle kennen, hier wird eine Wahrheit entfaltet, in der wir alle zu Hause sind, die gerade aus dem Kreise unserer Erfahrung genommen ist, in dem wir uns selbst wiederfinden. Die Menschen darin sind ganz eigentlich unsere Brüder, Freunde und Verwandten, wir schmiegen uns alle auch um so inniger an ihre Schicksale, Leiden und Freuden. Es ist uns, als ob wir zu der Familie gehörten, die vorgestellt wird, es ist, als träfe uns selbst, was sie trifft, und so weinen und freuen wir uns über ihre Leiden und Freuden, als ob es unsre eigenen wären. Ist nun vollends Alles so wahr und so treu, Alles so unmittelbar aus der Natur unsres Lebens und Webens genommen, wie in diesen Jägern: was Wunder, wenn vom Rhein bis zur Elbe, von der Spree bis zur Donau und von der Newa bis zum Belt eine Thräne der Rührung den Leiden der Warbergerschen Familie fließt und eine Stimme des Beifalls dieser schönen Iffländischen Schöpfung ertönt." „Welch eine Fülle von Rührung und süßwehmüthiger Empfindung! Wenn sie so in fröhlicher Eintracht an der Familientafel sitzen, die gute alte Oberförsterin gleich der geschäftigen Martha ängstlich hin- und herläuft, daß ja ihren Gästen nichts abgeht; der ehrliche Schulze sie durch ein Kompliment über ihre Kochgeschicklichkeit beruhigt, der steife Amtmann und die alte Jungfer Kordula Langeweile affektiren, der wackere Warberger, warm von dem edlen Gewächs der Rheinhügel und der guten Sache, für die er spricht, dem kalten fühllosen Amtmann frei und offen unter die Augen tritt, ihm seine eigene Schande mit lebendigen Farben vors Angesicht malt und ohne Furcht, fest überzeugt, daß er recht gethan hat; befreit von der Gegenwart des Elenden, in dem Schooß seiner Familie sein Glas um so fröhlicher ausleert und sein: Am Rhein, am Rhein — — hohen Muths anstimmt, wer fühlt da nicht inniger den Werth der Menschheit?"

Wenn die alten Stücke massenweis zurückgelegt wurden, so erhielten sich noch einige der ältesten und zu diesen alten, kann man sagen, kam in dieser Zeit ein neues hinzu.

*) Dramaturgische Monate. S. 223.

Brandes klagte mehrere Jahre vor seinem Tode, daß seine dramatischen Arbeiten von keinem Theater mehr angenommen würden und Stephani verdankte das Vergnügen, seinen Namen noch ferner auf dem Comödienzettel zu sehn, nur dem Umstande, daß er sich zur Abfassung von Operntexten verstand. Eine gerechtere Folgezeit stellte so das Verhältniß zwischen Lessing, der sich fortdauernd in Ansehn erhielt, und seinen Nachahmern fest, die wider Verdienst vorgezogen wurden. Unter den alten Stücken, die neben den neuen gegeben wurden, sind drei kleine Lustspiele namhaft zu machen. Der früher genannte „Herzog Michel" von Joh. Christian Krüger, zuerst 1750 dargestellt, wurde jetzt noch — aber von Kindern gespielt. Nicht ungewöhnlich war es, daß man den veralteten naiven Stücken dadurch aufzuhelfen suchte, daß man sie gleichsam in Miniaturzeichnung dem Publikum vorführte. Und es nahm sich wohl passender aus, wenn ein Knabe Kühe, Landgut, Grafschaft und Herzogthum aus seiner Hand mit der Nachtigall entschlüpfen ließ, als wenn ein Meister wie Ekhof den Herzog Michel gab. Ein zweites Lustspiel ist „Der Bauer und der Jurist" von Joseph Rautenstrauch aus Wien, der 1842 in hoher militärischer Stellung sein Greisenalter in Warschau beschloß, wo er Theil an der Direction des deutschen Theaters hatte. Der Charakter des Landmädchens Rosine in seiner treuherzigen geraden Einfalt (der Margarethe in Ifflands „Hagestolzen" zu vergleichen) war stets eine Lieblingsrolle der jugendlichen Schauspielerinnen, seitdem das Stück 1774 erschien. Zwischen den Jahren 1776—1782 wurde daher dasselbe in Berlin 45 Mal aufgeführt und noch bis 1839 war es nicht vom Repertoir verschwunden, obgleich schon 1798 von Hamburg aus, als der später zu nennende Grüner den Pachter Rost gab, geschrieben wurde: „Das alte bekannte Stück, welches noch immer mit Vergnügen gesehn wird." Merkwürdiger ist das dritte Lustspiel als das älteste, das damals auf die deutsche Bühne gebracht wurde und das, indem man es durch mannichfache Umformung dem Zeitgeschmack annäherte, noch jetzt mit Beifall aufgenommen wird. — Hans Sachs, wenn er nicht nach einem Volksschwank das Fastnachtsspiel „Der fahrende Schüler mit dem Teufelspannen" (Teufelsbannen) 1551 schrieb, ist der Erfinder des Singspiels „Der reisende Student oder das Donnerwetter"; selbst die

neueſte Umarbeitung läßt nicht das Original verkennen, ob auch der Name Hans Sachs längſt verſchollen iſt. Das Stück, das als „Bettelſtudent“ in dieſer Zeit auf die Bühne kam, ſoll aus einer Sammlung von Geſchichten „für luſtige Leute“ genommen ſeyn. Wahrſcheinlicher iſt es aber, daß das Faſtnachtsſpiel ſeit dem 16. Jahrhundert Eigenthum der Volksbühne war und, wie dies das gemeinſame Schickſal der dramatiſchen Sujets iſt, ſchon hier mancherlei Umbildungen erfuhr. Frühe verbreiteten ſich die Hans Sachſiſchen Reimgedichte im Oeſtreichiſchen. In Wien waren ſeine Faſtnachtsſpiele beliebt und daneben wurden auch ſeine größeren Stücke, wie das „von den ſechs Kempfern“ 1568 aufgeführt. Der Schulmeiſter eines Kloſters Wolfgang Schmelzl wurde der öſtreichiſche Hans Sachs genannt, weil er bei ſeinem ſeit 1540 dargeſtellten deutſchen Schulcomödien wahrſcheinlich den nürnbergiſchen Meiſterſänger zu Rathe zog *). Im Oeſtreichiſchen wurde aus Hans Sachſens fahrendem Schüler, weil er auf der Reiſe bei den Bauern einſpricht und Wohlthaten begehrt, ein Bettelſtudent, anderswo aber, weil er das Teufelsbannen mit dem Schwert verrichtet, ein zaubernder Soldat. Aus den vier Perſonen, die das Stück urſprünglich zählt, werden immer mehr und der Student tritt neben dem Soldaten auf, welcher letztere ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus geworden iſt. Die Einführung des Luſtſpiels auf die größeren Bühnen ſcheint das Verdienſt des 1810 verſtorbenen Komikers Joſeph Weidmann und ſeines Bruders des Schauſpieldichters Paul Weidmann geweſen zu ſeyn **). Jener hatte zu Prehauſers Bühne gehört und von ihm gelernt; er zeichnete ſich in den Bernardoniaden aus und machte, da er nach vieljähriger Abweſenheit von Wien dorthin 1773 zurückkehrte, mit dem „Bettelſtudenten“ viel Glück. In Hamburg war „der zaubernde Student“ ***) ſchon

*) Devrient I. S. 119 und 127.

**) Ueber ihn Wiener Hof-Theater-Taſchenbuch 1811. Jahrg. VIII. S. 128.

***) Nachdem von Schwan „Der Soldat als Zauberer“ Manheim 1772 herausgegeben war, erſchien in Paul Weidmanns ſämmtl. Werken (Teutſche Original-Schauſp.) Wien 1775. das Luſtſpiel: „Der Bettelſtudent“, das nach Kehrein unter ſeinen Stücken ſich am meiſten auszeichnet. Umgekehrt wie ſonſt wird hier nicht der Dichter dem Comödianten den Stoff geliefert haben, ſondern der Comödiant dem Dichter. Vgl. Meyer Schröder I. S. 50. Das in Hamburg 1779 gegebene Luſtſpiel „Der Zauberer“ iſt wohl daſſelbe Stück.

1744 bekannt. Als E. F. Albrecht das Luſtſpiel als „Der Teufel ein Hydraulicus" neu bearbeitete, verſah er es mit Geſangſtücken, die von Ludw. Schneider wieder mit andern vertauſcht wurden *).

Vor oder um 1782 wurde von der Schuchiſchen Geſellſchaft „Der Juriſt und der Bauer" dargeſtellt, denn Dem. Lüttichau ſpielte die Roſine, die in dem genannten Jahre als Madam Einer auftritt. — In Danzig kam 1789 zuerſt „der Bettelſtudent oder das Donnerwetter" auf die Szene, damals gab Grüner die Hauptrolle des Wilhelm Mauſer, 1800 als „Der Teufel ein Hydraulicus oder das Donnerwetter," Jean Bachmann war damals Wilhelm Mauſer**). — „Herzog Michel" wurde 1801 von den drei Kindern Schirmer gegeben.

Wenn es auch nicht im Weſen der Kunſt liegt, daß ſie Anfangs ihren Kräften gemäß ſich an leichte und einfache Aufgaben wagt, um allmählig zu den ſchwierigern und großen überzugehn, ſo giebt uns die Oper des 18. Jahrhunderts, wie wir ſie auf der Bühne ſehn, ein Beiſpiel des regelmäßigen Bildungsgangs. Von den ſchlicht gemüthlich Weiße-Hillerſchen Singſpielen ſteigt ſie durch die Dittersdorfſchen Kompoſitionen zu der Größe Mozarts empor. Das Grandioſe der Kirchenmuſik entzog ſich lange der ſceniſchen Kunſt der deutſchen Sänger. Man begnügte ſich in den Singſpielen mit Arien, Couplets und Duetten, die kaum die Handlung erklärend begleiteten, ſondern vielmehr anmuthige Zwiſchenſätze bildeten. Der Verfaſſer nahm auf den Komponiſten nur in ſoweit Rückſicht, als er ihm Gelegenheit bot, in den Geſängen eine intereſſante Mannichfaltigkeit zu entwickeln.

Dreißig Jahre, bevor die Ackermann- nachmals Schröderſche Geſellſchaft ihr würdevolles Theater in Hamburg aufſchlug, war hier die zwiſchen 1678 –1728 mit Aufwand und Glanz gepflegte Oper eingegangen. Bald verloſch ſie überall in Deutſchland.

*) In Wien lieferte 1803 Werner eine Compoſition, mit der längere Zeit „Der reiſende Student oder das Donnerwetter" überall dargeſtellt wurde, bis ihn Schneider 1838 in ein „muſikaliſches Quodlibet" verwandelte." Vgl. Beilage zu dieſer Abtheilung.

**) 1803 in Königsberg „Der reiſende Student. Muſik von Winter," ſoll heißen: von Werner. Weiß ſpielte den Wilhelm Mauſer.

Gottſched hob es als ehrenvoll für die Deutſchen hervor, daß ſie vor allen Nationen ihr entſagt hätten. Das deutſche Theater entſagte ihr eigentlich bis zu dieſer Zeit, denn einmal konnten die auf den Bühnen ſeitdem beliebten deutſchen und franzöſiſchen Operetten kaum auf den Namen: „Oper" Anſpruch machen — Hiller ſelbſt gab auf ſie ſo wenig, daß er nicht die eignen ſehn mogte — und dann waren die deutſchen Muſiker erſten Ranges Händel, Haſſe (der noch in der alten Hamburgiſchen Oper mitgewirkt hatte) und Gluck nirgend weniger angeſehn als in ihrem Vaterlande und ihr Streben, in ernſten Opern klaſſiſche Kunſtwerke aufzuſtellen, fand verdiente Bewunderung nur in Italien, Frankreich und England. Dieſe drei Männer gingen von dem Gedanken aus, daß die Kraft der dichteriſchen Rede durch die muſikaliſche Geſtaltung gehoben werden ſollte. Der ſtimmberechtigte Verfaſſer eines Werkchens: „Die Oper in Deutſchland" ſagt *): „Die Muſik (um 1750) ſollte eine Sprache ſeyn. Der Geſang wurde dem Recitativ geopfert, das Ohr ging leer aus und Wahrheit allein war das Princip, dem man huldigte. Zum Glück war der Begründer dieſes Syſtems Gluck, ein Genie, das auch den herzergreifenden Ausdruck fand." Als Gluck 1768 ſeine „Alceſte" dem Großherzog von Toskana widmete, bezeichnet er als die wahre Aufgabe der Muſik „der Poeſie zum Behufe des Ausdrucks der Worte zu dienen", „ſie müſſe daſſelbe leiſten, was bei einer richtigen und wohl angelegten Zeichnung die Lebhaftigkeit der Farben thut, die Figuren zu beleben, ohne deren Umriſſe zu verunſtalten." Gluck „bildete das bis auf den heutigen Tag beſtehende dramatiſche Recitativ, den rythmiſch-deklamatoriſchen Muſikſtyl vollkommen aus und erfand das Ideal des Opernbaues **)".

Wie die Antike mehr ein ſchönes Aeußeres als ein Inneres giebt und unſere Phantaſie nicht vollſtändig befriedigt, ſo laſſen auch Glucks Werke diejenigen meiſt kalt, die nicht Kenner ſind. „Orpheus und Enrydice" 1741 in Berlin gegeben, fand bei der zweiten Vorſtellung nur einen kleinen Zuhörerkreis.

Nicht allein „interpretiren, die Muſik muß Gefühle erwecken

*) Cornet (dramatiſcher Sänger und Opern-Regiſſeur). Die Oper in Deutſchland und das Theater der Neuzeit. Hamburg, 1849. S. 7.

**) Cornet S. 14.

und ſelbſtändig ſchaffen können. So kam uns denn zu rechter Zeit und der Kunſt zum Heil Haydn's und Mozart's Geiſt von oben herab und erfüllte auch dieſe Bedingung, welche die Poeſie der Töne an den menſchlichen Geiſt zu machen befugt war *)."

Das Ohr der Opernfreunde war durch die leicht faßlichen, angenehmen Melodien von Hiller zu ſehr verwöhnt, als daß es ſich nicht hätte einen Zwang anthun müſſen, das Schöne der kunſtvollen Tongebilde zu verſtehn und zu empfinden. Das Verſtändniß bereitete mit glücklichem Erfolge die neue komiſche Oper vor, die von Wien herüber kommend eine edlere Kunſt verbreitete, als vordem die Stegreifpoſſen deren Heimat gleichfalls Weimar war. Die Hillerſchen Stücke wurden, wenn auch vorläufig nicht verdrängt, ſo überſtralt und nicht mehr als unübertreffbar geprieſen.

Karl Ditters von Dittersdorf verband mit Friſche der Auffaſſung Gediegenheit der Form, mit Klarheit des Gefühls Reichthum der Erfindung. Er lebte zwiſchen 1739—1799. Sein Vater war in Danzig geboren, woher er als Hof- und Theaterſticker nach Wien kam und ſein Sohn ſtarb in Frauenburg als Domherr. Karl Ditters zeichnete ſich frühe als Violinſpieler aus. Pergoleſi's Serva Padrona gewann ihn für die theatraliſche Compoſition. Mit Gluck befand er ſich in Italien. In Berlin, wohin er berufen wurde, ſeinen „Doctor und Apotheker" zu dirigiren, gewann er Reichardt's Freundſchaft. Wie Jeſtern in Königsberg, lag Dittersdorfen die Kunſt und die Jagd gleich ſehr am Herzen. Bei der Kapelle verſchiedener vornehmer Herren in frühern Jahren angeſtellt, verdankte er ſpäter ſeiner Liebe zur Jagd, der er ſeine Geſundheit geopfert, eine Forſtmeiſterſtelle in Schleſien. Der ſiebenjährige Krieg brachte ihn um ſie. Er litt Noth, obgleich in den Adel erhoben und mit dem Ordensband geſchmückt; körperſchwach und geiſtesmüde ſuchte er eine Freiſtatt in Böhmen auf, um ſein Leben zu beſchließen. Als er ſeine letzten Compoſitionen veröffentlichte, richtete er ein Wort an die Freunde ſeiner Muſik, in dem es heißt: „Es iſt anzunehmen, daß ich einer halben Million Menſchen Vergnügen gemacht habe, wenn nun jeder dieſer Menſchen einen einzigen Groſchen mir oder

*) Cornet S. 7.

beſſer zu ſagen, meiner Familie (denn mir nützt es nicht mehr) zuwürfe, welch eine Unterſtützung für eine troſtloſe Familie eines Mannes, der ſein Talent nicht vergraben hat!" *).

Nach dem L'Apotecaire de Marcie verfaßte Stephanie den „Doctor und Apotheker", der nach mehreren beifällig aufgenommenen Singſpielen 1786 Bahn brach mit den größeren Enſembles und Finales, die Dittersdorf als der erſte nach dem Muſter der Italiener ſetzte. „Welch ein Reichthum komiſcher, ſcharf ſchneidender Charaktere. Wer fühlt nicht die Perſiflage der lächerlichen Gravität in der Arie: Galenus und Hippokrates — Ein Doctor iſt bei meiner Ehr der größte Mann im Staat! Wie der gravitätiſche Geſang durch die Triolen und barocke Beweglichkeit der Violen lächerlich gemacht wird." Als Friedrich Wilhelm II. in Breslau dem Componiſten über die hübſche launige Muſik zum Apotheker" Lobſprüche machte und mit Verwunderung vernahm, daß ſie „ſein erſter Verſuch in dieſem Genre" ſey, rief er: „Aber wo nehmen Sie alle dieſe neuen Gedanken?" **) was an das: dove mai avete pigliato tante coglionerie? erinnert. Schon gegen das Ende ſeines Lebens ſetzte Dittersdorf den „Hieronymus Knicker", der nach jenem Stück den größten Beifall erntete. Hier war ihm das Textbuch von Eberl geliefert, deſſen Erfindung auch andern Dittersdorfſchen Opern zu Grunde lag.

In Hamburg wurden die Dittersdorfſchen Opern zwiſchen 1787—1792, in Danzig und Königsberg zwiſchen 1789 und 1798 zuerſt gegeben, nämlich „Doctor und Apotheker", „Hieronymus Knicker", „Hocus Pocus", „Das rothe Käppchen", „Die Liebe im Narrenhauſe" ***).

*) Die ſeinem Sohn dictirte „Lebensbeſchreibung" gab Karl Spazier, Leipzig 1801, heraus. Der 1850 verſtorbene Domherr v. Dittersdorf hat in der Vorrede ſeiner in Breslau 1835 erſchienenen Doctor-Diſſertation mehreres, das Leben ſeines Vaters Bezügliche aufgezeichnet.

**) Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler des 18. und 19. Jahrh. I. S. 124.

***) „Aberglaube aus Betrug", kam hier wahrſcheinlich nicht auf die Bühne Die königsberger Oper unter der Direction von Woltersdorff brachte in Berlin auf dem Friedrich-Wilhelms-Theater und ſogar im königlichen Opernhauſe den „Doctor und Apotheker" und den „Hieronymus Knicker" zur Darſtellung. Das Bemühen, die Opern im Coſtüm und in der Vortragsweiſe ſo zu geben

Wien, lange ein Sammelplatz ausgezeichneter musikalischer Kräfte, erscheint um die Zeit als Großmacht der Oper in majestätischer Herrlichkeit und beherrscht alle Bühnen, die bei dem durch sie bereits erfahrnen Umschwung alles Heil von dort erwarten.

Um den ersten Preis stritten drei Componisten; ein Spanier, ein Italiener und ein Deutscher, nämlich Vincenz Martin, Anton Salieri und Mozart. Die Stimme in Wien fiel damals, als Mozart noch lebte und Großes durch Größeres überbot, nicht entschieden zu seinen Gunsten aus, aber die andern Theater Deutschlands gaben durch häufigere Wiederholungen seiner Meisterwerke ihm den Vorzug und jetzt ist Martin ganz und Salieri beinahe vergessen, während Mozarts Andenken als der Polarstern unwandelbar strahlt. Bei dem italienischen Theater in Wien pflegte ein italienischer Dichter angestellt zu seyn; ein solcher war nach Metastasio der schreibfertige Lorenzo da Ponte. In 63 Tagen fertigte er drei Libretti und an allen drei zugleich arbeitend, sagte er, daß er des Morgens an Petrark denke und für Martin den „Baum der Diana", des Abends an Tasso und für Salieri den „Tarare" (nach Beaumarchais) und des Nachts an Dante und für Mozart den „Don Juan" abfasse. Schroff begegneten sich die drei Componisten in ihren Ansichten, wenn auch Salieri, schon in jugendlichem Alter nach Deutschland gekommen, nach deutschen Grundsätzen verfuhr und Mozart den Martin (den Rossini seiner Zeit, in Rouladentändelei bewundert) nachahmte in der Arie der Constanze und der der Königin der Nacht, um den Vergötterern jenes Meisters ein Genüge zu thun *). Von Martin gingen über verschiedene Bühnen „Der Baum der Diana" **) und „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Salieri „Axur, König von Ormus" und „Das Kästchen mit der Chiffer" ***).

wie sie ursprünglich gegeben seyn mogten, wurde mit dem glücklichsten Erfolg gekrönt. Die Claudia in der ersten sang die gefeierte jugendliche Eugenia Fischer.

*) Zugleich um seiner Schwägerin Weber-Hofer einen Beifallsturm zu bereiten. Mozart hatte im Sinne, später diese Musikstücke zu ändern." Cornet Seite 21.

**) Uebersetzt von Reese. Die Oper war Schröders Lieblingsstück und nur dem deutschen Texte schrieb er die Schuld zu, daß die Musik nicht so gefiel, wie sie seiner Meinung nach zu gefallen verdiente. Meyer Schröder II. I. 37.

***) In Danzig wurde unter seinem Namen noch 1788 „Das Narren-

Die Schuchiſche Bühne blieb in der Darſtellung nicht zurück; mit Vorliebe aber wandte ſie ſich den Mozartſchen Compoſitionen zu.

Anton Mozart in Salzburg war Landſchaftsmaler, der ſich an einem in Berlin befindlichen Alterthumsſtück, dem Pommerſchen Kunſtſchrank vom Jahre 1616, verewigte, ein Abkömmling war eben daſelbſt fürſtlich biſchöflicher Kapellmeiſter, deſſen Sohn Wolfgang Amadeus das Land der Vorfahren verließ und, nachdem er in Italien, Frankreich und England angeſtaunt war, ſeine Anſtellung in Salzburg mit einer in Wien vertauſchte, denn hier fand er die rechte Arena für ſeine künſtleriſchen Anſtrengungen. Ein ihm vom Könige von Preußen gemachtes vortheilhaftes Anerbieten verneinte er mit der Frage: „Soll ich meinen guten Kaiſer ganz verlaſſen?“ obwohl dieſer ſeinen Nebenbuhlern mehr Beifall ſchenkte, obwohl Mozart bei dem geringen Ertrag, den ihm Wien für ſeine Opern brachte, es verſchwur, ferner für die Kaiſerſtadt zu ſchreiben. Den Werth ſeiner Opern erkannte man in Hamburg, wo man ſie „den Thron behaupten“ ſah. Hier erkannte man, wie er den ſpröden Stoff des Textes mit poetiſchem Geiſt durchdrang und das Abgeſtorbene wieder zum Leben weckte und neu erſchuf. Wenn man ihm das nachrühmte, was Gluck als das Höchſte erkannte, „ſeine Modulationen ſtimmen vollkommen mit den Regeln einer richtigen Declamation überein“, ſo hob man doch bei ihm den Dichter hervor, denn Gluck war „ein Künſtler durch Verſtand, Mozart Künſtler durch Gemüth.“ Man hatte auf der deutſchen Bühne längſt Beaumarchais leibhaftig im „Clavigo“ geſehn, man kannte ſeine Luſtſpiele den „Barbier von Sevilla“ und „Die Hochzeit des Figaro“, man hatte ſich jenes mit der Muſik von Paiſiello vortragen laſſen, aber erſt in Mozarts Oper, dem traurigen Libretto zum Trotz, fühlte man ſich durch die Erfindung wohlthätig erregt, denn es iſt „der ſchneidende Witz zum gemüthlichen Humor, die Lüſternheit zur Sehnſucht“ geworden. Wiederholt machte man ihm nur den Vorwurf, daß er nicht Dichtungen wählte, die ſeiner Kunſt ebenbürtig wären, und daß dem Zuhörer der Unwerth der gewählten verſtimmen

Hoſpital oder Schule der Eiferſüchtigen“ gegeben. Axur, von Schmieder überſetzt, hieß Anfangs auf den deutſchen Theatern Tarare.

müßte. „Seine Compoſitionen ſind gleichſam ein heiterer Himmel an einem recht kalten Winterabende. Alles daran funkelt und flimmert von den ſchönſten Sternen mancher Art, die unter ſich wieder alle Arten von Formen und Figuren bilden, und woran man ſich nicht ſatt ſehen würde, wenn einen nicht die kalte Luft wegtriebe.“ „Wer ſich den Text einer Arie als einen Faden, woran eine Schnur der rarſten Perlen und Edelſteine, denken mag, der gehe hin und höre Mozarts Singmuſik — er läßt einen ungezählten Wuſt von ſchlechten Verſen ohne Gram abſingen und konnte die ſchönſten Farben daran verſchwenden, die Natur und Kunſt darreichen mag.“ Dittersdorf machte ihm gleichfalls Verſchwendung zum Vorwurfe und erklärte ſich in einem Geſpräch mit dem König von Preußen dahin: „Er iſt unſtreitig eines der größten Originalgenies. Ich wünſchte, er wäre nicht ſo verſchwenderiſch. Er läßt den Zuhörer nicht zu Athem kommen, denn kaum will man einem ſchönen Gedanken nachſinnen, ſo ſteht ſchon wieder ein anderer herrlicherer da, der den vorigen verdrängt und ſo geht es immer in einem fort, ſo daß man am Ende keine dieſer Schönheiten im Gedächtniß aufbewahren kann.“

Alſo wurde 1790 und 1796 geurtheilt.

Auf den Wunſch Joſephs II. ſetzte er 1782 die von Bretzner verfaßte und bereits von André componirte Oper „Belmonte und Conſtanze“ in Muſik, denn er wollte, nachdem Mozart den Idomeneo hatte aufführen laſſen, daß die deutſche Sprache zur Geltung käme. Mozarten berührte es angenehm, im Namen der Oper den ſeiner nachmaligen Gattin zu finden, aber er hielt es für nothwendig, den Text umarbeiten und den Charakter des Osmin weiter ausführen zu laſſen, der ohne Bedeutung war. Als Mozart nach Berlin kam, führte ihn ſein erſter Weg nach dem Theater, denn ſeine Oper war angezeigt. Er wollte unerkannt bleiben, konnte aber nicht umhin, bei einem Verſehn mit einem „Verflucht!“ das Orcheſter zurechtzuweiſen, wodurch nicht allein die Muſiker, ſondern auch die Sänger in Schrecken geriethen, denn Mad. Baranius, das Blondchen, wollte aus Scheu vor dem Componiſten nicht wieder auftreten, bis dieſer durch ſchmeichelhafte Anerkennung des Einzelnen ihr wieder Muth einflößte *). Mozart hielt es für angemeſſen zu

*) Gallerie I. S. 299.

den italieniſchen Texten zurückzukehren und komponirte 1785 Le nozze di Figaro und 1787 Il Don Giovanni. Ueber die Kälte der Wiener aufgebracht, ſagte er: „Die Böhmen verſtehen mich, darum will ich für ſie eine Oper ſchreiben.“ Er ſiedelte ſich nach Prag über und hier, bei den Eltern der Sängerin Duſſek wohnend, ſchrieb er die Oper aller Opern. Am 4. Nov. 1787 wurde in Prag zuerſt der „Don Juan“ aufgeführt*) und ſein 50jähriges Jubelfeſt in Berlin und München 1837 feierlich begangen. In Prag ſetzte er auch Cosi fan tutte 1790 und Clemenza di Tito 1791, die letztere, als der Kaiſer Leopold zur Krönung nach Prag kommen ſollte. Der Direktor des Vorſtadttheaters in Wien Schikaneder hatte in ſeiner Truppe einen jungen Mann, der vorher Student in Halle geweſen und nachher Profeſſor in Dublin wurde, Namens Gieſeke. Dieſer verfaßte ein Opernbuch, das aus allerlei Stoffen gemiſcht für ein gemiſchtes Publikum berechnet war: „Die Zauberflöte.“ Schikaneder wandte ſich an Mozart und verlangte von ihm eine volksthümliche Muſik. Der Componiſt ging darauf ein, den ſchon ſein Vater gemahnt hatte, populär zu ſchreiben. Der Eindruck, den die Darſtellung machte, überſtieg die kühnſte Erwartung und erlaubte keinen Vergleich. „Die Zauberflöte“ ward „Centrum der deutſchen Oper.“ Mozart wurde in üblicher Weiſe mit 100 Dukaten belohnt, der dem in preßhaften Vermögensumſtänden ſich befindenden Director zu glänzendem Glück und ungeheurem Reichthum verhalf. Mozarts Name wurde jetzt allgemein gefeiert. Jetzt würde auch ihm für folgende Werke ein außerordentlicher Gewinn zu Theil geworden ſeyn, wenn das Schickſal es nicht anders beſchloſſen. Der Schöpfer des Don Juan ſtarb 37 Jahre alt 1792 in Wien, bezeichnend genug in der „Rauhenſteingaſſe“, während da Ponte, der das Libretto geſchrieben und ebenſo Saſſarolli, der zuerſt den Don Juan geſungen, ihr Alter auf 90 Jahre brachten. Nach jenem Jubelfeſte wurde Mozarten eine Statue von Schwanthaler in ſeiner Vaterſtadt geſetzt, vorher aber hatte ſchon die Herzogin Amalie in Tiefurt ihm ein Denkmal von Knauer geweiht.

Die Geſchwiſter Schuch brachten „Belmonte und Conſtanze“

*) In Italien und zwar in Mailand im Jahr 1815!

1788, „Don Juan“ 1793 *), „Die Zauberflöte“ 1794 (sie wurde in Königsberg kurz hinter einander sechsmal bei überfülltem Hause gegeben. Auf einem Danziger Comödienzettel die Beischrift: Wieder entsetzlich voll gewesen, so daß Viele zurückgegangen sind)“ „Figaro's Hochzeit“ 1798.

Wenn wir den Bestrebungen zur Erhebung des deutschen Theaters im Schau- und Singspiel in Deutschland die in unserer Provinz gegenüberstellen, so verlieren diese für die damalige Zeit sich keineswegs in der Fülle des Ueberwiegenden. Es muß daran erinnert werden, daß Jesters Schauspiel „Freemann“, so wie v. Baczko's Trauerspiel „Conrad Lezkau“ im Jahre 1789 auf-

*) Die Uebersetzung des in Danzig oder Königsberg gedruckten Arienbuchs: „Don Juan oder die redende Statue. Ein Singspiel in vier Aufzügen“ 1793, in vielen Theilen abweichend, scheint im Oesterreichischen abgefaßt zu seyn. Das Champagnerlied fehlt bei der Tafelszene. Hier heißt es:

Don Juan, ein ausschweifender junger Kavalier.
Ohne Zweifel wird er naschen,
Denn er meint', ich seh' es nicht.

Franz (Leporello.)
O das Stückchen kenn' ich lange.

Juan.
Heda Bursche!

Franz.
Ja — Ihr Gnaden.

Juan.
Thu das Maul auf großer Junge!

Franz.
Ach es liegt mir auf der Lunge,
Daß ich kaum mehr reden kann.

Juan.
Nun so pfeife und was Hübsches.

Franz.
Fu, fu, fu —

Juan.
Was hat's?

Franz.
Ihr Gnaden,
Ich genoß das Stückchen Braten.

geführt wurden. „Freemann", von dem der Verfaſſer ſagt, daß er „eine Frucht für den Altagstiſch" nicht in den „großen Treibhäuſern der Kunſt" erzogen ſey, erhob ſich zu einem Lieblingsſtück der Königsberger und wurde höher als die beliebteſten Arbeiten Kotzebue's geſtellt *). „Conrad Lezkau" fand noch im Jahre 1834 Berückſichtigung, indem Peter F. E. Dentler in Danzig das Stück in Verſen umſchrieb und es zu wohlthätigem Zweck aufführen und drucken ließ, aber ohne den Erfinder namhaft zu machen **). Wenn Iffland ſich zugleich als Schauſpieler und Schauſpieldichter hervorthat, ſo finden wir auch in der Schuchiſchen Geſellſchaft zwei Mitglieder, die als Dichter ſich verſuchten, nämlich Grüner und Steinberg.

Den Uebergang vom Schauſpiel zur Oper vermittelte ein Mann, der durch ſeine Geburt und ſein erſtes ſchriftſtelleriſches Auftreten Oſtpreußen angehört, Carl Herklots. Da er eigentlich nur Ueberſetzer war, ſo gab er der antinationalen Richtung Vorſchub und führte zugleich mit franzöſiſchen Stücken franzöſiſche Muſik auf das Theater. Herklots, ein Jugendfreund v. Baczko, welcher ihm „herrliche Anlagen für Muſik, Dichtkunſt und Malerei" nachrühmt, war auf dem Landgut Dulzen bei Pr. Eilau 19. Jan. 1757 geboren und ſtudirte ſeit 1772 in Königsberg die Rechte ***). Als Referendar begab er ſich nach Berlin und, da er ſeine Geſchicklichkeit in Bearbeitung von Operntexten mehrfach an den Tag gelegt, ward er beim Hoftheater als *Theaterdichter* angeſtellt. Bei Beurtheilung eines von ihm ſelbſt erfundenen Duodrams „Sulmalle" wird geſagt: „Es iſt dem Componiſten (dem Kapellmeiſter H. Weber) durch Form, Sprache, Versbau und ſinnliche Rückſichten zweckmäßig in die Hände gearbeitet." Cornet zählt Herklots zu denjenigen, die, wenn ſie „auch nicht große Poeten, doch gewandt genug waren, aus fremden tauglichen Stoffen gute wirkſame Bücher anzufertigen." Seine erſten Ge-

*) Der Angabe im Th. Kalender 1790. S. 115. daß das Stück „mittelmäßigen Beifall" gefunden, widerſprechen die alten Theaterfreunde einſtimmig.

**) Die Kreuzherren in Danzig. Eine vaterländiſch-hiſtoriſche Tragödie. Erſte Abtheilung Konrad von Lezkau. Danzig 1834. Dentler gab den Mitidewo.

***) Goldbeck Litterar. Nachrichten S. 226. 55. v. Baczko's Leben I. S. 239. 266.

dichte finden wir in v. Baczko's „Tempe" *), sein erstes dramatisches Stück „Der Derwisch" nach dem Französischen des Saintfoix in v. Baczko's „Preußischem Magazin" 1783. Mit Jester concurrirte Herklots in so weit, als beide die Aschenbrödel übersetzten, bei ihm heißt die Hauptperson Röschen Aescherling, beide ein Lustspiel von Picart. Herklots übersetzte das erste der Monodrame, den „Pygmalion" des Rousseau, der mit der Musik Georg Benda's, besonders durch Ifflands Spiel, großen Beifall fand. Ferner mehrere große Opern nach dem Französischen und Italienischen wie Pärs „Johann von Paris" und Spontini's „Vestalin". Durch Verpflanzung mancher kleinen Singspiele auf das deutsche Theater, machte er Glück. Nachdem das kleine Lustspiel „Der Verschlag oder hier wird Versteckens gespielt" (das Bock nach Calderon gedichtet und die Schuchische Gesellschaft seit 1785 gegeben hatte) vergessen war, wurde das Sujet aus der französischen Bearbeitung durch Herklots als „Das Geheimniß" mit der berühmten Arie „Männer euch setzt die Zeit ein Ziel" dauernd zugeeignet. Die Musik von Solié gefiel nicht minder als der Inhalt des oft gegebenen Singspiels, das auch noch jetzt wegen der charakterischen Carikatur des abergläubisch furchtsamen Bedienten Thomas (Unzelmann in Berlin bewährte in ihr seine Meisterschaft) von Zeit zu Zeit über die Breter geht. Beliebt ist „Der Kalif von Bagdad" nach St. Just mit der Musik von Boyeldieu. Nicht minder gefiel „Der kleine Matrose" nach Pigault Lebrün mit der Musik von Gaveaux. In seiner Rolle pflegte die Lieblingsschauspielerin einen Triumph zu feiern, wenn Leopold — dies ist sein Name — mit der Liebe im Herzen und der Pfeife im Munde sich „über die Beschwerden dieses Lebens" hinwegsetzt.

*) Erstes Heft S. 52. Gedichte von ihm in zwei Jahrgängen der Preußischen Blumenlese." 1780. 1781. Gewöhnlich, aber mit Unrecht wird ihm das „Heil dir im Siegerkranz" zugeschrieben; dies Lied, zuerst in Berlin auf dem Theater 1795 gesungen, hat den Geistlichen H. Harries zum Verfasser, dagegen dichtete Herklots ein „Lied für Preußens Patrioten, nach der Melodie der Marseiller Hymne: „Einen seltnen König preise, preis' Ihn hoch o Festgesang" nämlich Friedrich Wilhelm III. Abgedruckt im Preußischen Archiv 1798. S. 553.

Hungert der Soldat mit Widerwillen,
Fehlt dem Matroſen Rum und Rack,
Dann vertreibt er ſich die Grillen
Durch ein Pfeifchen Rauchtabak.

Ein drittes kleines Stück, in dem eine Glanzpartie und zwar für die Heldenſpielerin ſich fand, überſetzte Herklots in dem Singſpiel: „Zwei Worte oder die Herberge im Walde" nach der Muſik von d'Alayrac. Madame Hendel-Schütz gab das Mädchen in der Mörderherberge, das ſchweigend durch Pantomimen und, da dieſe nicht ausreichen, durch zwei Worte Reiſende rettet. Eine dankbare Partie für einen gewiegten Schauſpieler ſchrieb Herklots in dem Luſtſpiel: „Herr Müßling oder wie die Zeit vergeht" nach Picart. In ihr glänzte Schwarz nicht weniger, als in der des Hofraths im „Geheimniß" *).

Die Muſik wurde in Königsberg mit beſonderer Liebe gepflegt, ſchon ſeit Heinrich Alberts' und Stobäus' Zeit, welche bei der Domkirche angeſtellt waren. Auch ſpäter zeichneten ſich daſelbſt Cantoren und Organiſten aus. Der bereits genannte Chriſtian Wilh. Podbielski war Organiſt an der Domkirche; Schüler ſeines Vaters ward er der Meiſter eines E. T. A. Hoffmann. Im Hauſe des juriſtiſchen Profeſſors l'Eſtocq, eines großen Muſikkenners, führte er von Zeit zu Zeit vor zahlreichen Gäſten kunſtvolle Clavier-Concerte aus. Glänzende Verſammlungen der Art fanden im Hauſe des geheimen Raths und Reichsgrafen von Kayſerling ſtatt, ſo wie in vielen Wohnungen des höhern Adels. Durch ſie wurden die „Liebhaber-Concerte" hervorgerufen, die wöchentlich in der Königsſtraße im engliſchen oder Güllichſchen Hauſe gehalten, dem Publikum die Gelegenheit darboten, gegen eine zu löſende Einlaßkarte ſich von den Hauptwerken der Tonkunſt zu unterrichten und von den muſikaliſchen Kräften unter ſeinen Mitbürgern. Die Unternehmer waren der Organiſt Richter und der Tenorſänger Liebich, von denen jener

*) Ein Band „Operetten. Berlin 1792 iſt nicht von C. ſondern von Alex. Fr. Herklots. Daraus iſt „Der Mädchenmarkt, componirt von v. Kospoth", als eine Arbeit von C. Herklots häufig gegeben.

als ein trefflicher Pianiſt und Componiſt für das Klavier, dieſer als ein vorzüglicher Singlehrer gerühmt wurde. Durch den Chef des v. Schöningſchen Infanterie-Regiments den Herzog Friedrich von Holſtein-Beck empfingen die Liebhaber-Concerte die rechte Glorie. Als eines Theilnehmers an einem Geſellſchaftstheater geſchah ſeiner ſchon früher Erwähnung. Unbekümmert, woher die Summen kamen, die zur Erhaltung des von ihm hervorgerufenen Glanzes nöthig waren, eben ſo liebenswürdig als geiſtreich, mit den ſchlichteſten Bürgern und Gelehrten nicht anders als mit den Vornehmſten verkehrend, ſtellte er ſich als Violinſpieler unter die Muſiker und beſtimmte die Reichen und Adlichen zum fleißigen Beſuch der Concerte. Unter den vornehmen Kunſtbeſchützern, dem Miniſter Graf v. Dönhoff, Miniſter Graf v. Finkenſtein, Obermarſchall v. Gröben that er ſich beſonders hervor und durch den Zauber ſeiner feinen geſelligen Talente entwickelte er eine zur Bewunderung hinreißende Belebungskraft, ſo daß jedes muſikaliſche Talent, jede ſchöne Stimme, ſelbſt aus den höchſten Kreiſen, den Concertgebern zu Gebote ſtand. Mit dem plötzlichen Hinſcheiden Liebichs, den gerade, als er die Poſt nach Berlin beſteigen wollte, ein tödtlicher Schlagfluß traf, hörten 1798 die wöchentlichen muſikaliſchen Unterhaltungen auf.

Noch vor ihm — und eben ſo ſchnell — endete L. F. Benda, der den Liebhaberconcerten einen neuen Schwung gegeben. Er war der Freund Jeſters, ein ſeltener Tonkünſtler, der mit gleichem Glück für die Kirche und das Theater componirte. In Königsberg ſteht er als Theatercomponiſt zwiſchen Stegmann und Mühle, den Muſikdirectoren der Schuchiſchen Bühne. Er überſtralte beide und behauptete bei den Muſikfreunden in Königsberg ein Anſehn, wie es keiner vor und nach ihm genoſſen. Nur fünf Jahre wirkte er unter ihnen, aber ſein Name lebt noch fort, wenn auch ſeine Compoſitionen nur noch von wenigen gekannt werden und nicht mehr das Entzücken wecken können, das ſie einſt hervorbrachten.

Friedr. Ludw. Benda, 1746 in Gotha geboren, war der Sohn des Kapellmeiſters Georg Benda, der für die Kirche und das Theater ſchrieb und zu deſſen dramatiſchen Arbeiten die Compoſitionen zu „Romeo und Julie“ und zur „Ariadne“ gehörten. Der Sohn ſollte in Göttingen die Rechte ſtudiren. Allein zu viel

war von des Alten Geiſt auf ihn übergegangen, als daß er nicht 1771 *) der Aufforderung, beim Seilerſchen Theater Muſikdirektor zu werden, hätte Folge leiſten ſollen. Nachdem er ſich mit einer Bravour-Sängerin Felicitas Agneſia Rietz aus Würzburg vermählt hatte, begab er ſich nach Berlin. Durch die 1779 gelieferte Muſik zu der Großmannſchen Bearbeitung des „Barbier von Sevilla", einer Oper, die auf den verſchiedenſten Bühnen und auf der Schuchiſchen 1786 dargeſtellt wurde, ſo wie durch die zu einem Ballet, erregte er die Aufmerkſamkeit des Theater-Publikums **). Außerordentlichen Beifall fanden ſeine Violinconcerte, durch deren ſeelenvollen Vortrag er einen wohlthätigen Contraſt bildete zu dem ſchmetternden Geſange ſeiner Gemahlin, die ſich neben ihm in glanzvollen Opernpartien hören ließ. Da es dem Künſtlerpaar indeß noch an der rechten Anerkennung fehlte, ſo wandte er ſich nach Schwedt, wo der Markgraf Friedrich Wilhelm ein in gar keinem Verhältniß zu ſeiner Herrſchaft ſtehendes, vorzügliches Hoftheater unterhielt. Beide fanden hier eine Anſtellung, gaben ſie aber bald auf und gingen nach Hamburg. Gleich bei ihrem erſten Auftreten feierten ſie hier einen glänzenden Triumph und ſeit dieſer Zeit behaupteten ſie ſich in der erſten Reihe der Virtuoſen. Damals 1780 war in Hamburg — Schröder befand ſich in Wien — ein Interregnum eingetreten und die neue Direction glaubte ſich den Dank des Publikums zu erwerben, wenn ſie den Gaſtſpielern den ihren dadurch bethätigte, daß ſie die ganze Einnahme des erſten Concertes ihnen überſchickte ***). Sie wurden angeſtellt und wirkten als Muſikdirector und Sängerin mit ſteigendem Beifall. Dennoch wollten ſie ſich nicht für lange gefeſſelt ſehn und zogen es vor, in Folge eines an ſie aus Meklenburg-Schwerin ergangenen Rufes, Kammervirtuoſen an dem dortigen Hof zu werden, mit einem Gehalt von 1000 Thlr. Daſelbſt in Ludwigsburg verkehrte Benda mit einem Geiſtlichen Rode, der ihm zu drei Oratorien den Text lieferte. Es war Sitte, daß die Kammervirtuoſen den leicht ſich zu verſchaffenden

*) Dieſe Jahrzahl giebt Gaßner's Lexicon, das den Componiſten ein Jahr zu früh ſterben läßt.

**) Plümicke S. 351.

***) Litt. und Theat. Zeit. 1780. S. 751.

Urlaub zu Kunſtreiſen benutzten. Benda und ſeine Kunſtgenoſſin zogen umher und in allen größern Städten, in denen ſie „muſikaliſche Akademien" gaben, riefen ſie eine elektriſche Wirkung hervor, namentlich in Berlin und Wien. „Der Mann, ſo wird aus der letzten Stadt berichtet, iſt ein wahrer Hexenmeiſter auf ſeinem Inſtrument, jede Saite ſpricht und jeder Strich ſeines Bogens iſt Geſang, ſchöner, reizender, lieblicher Geſang. Er ward auch ohne Aufhören beklatſcht und das Publikum war entzückt." Der Theaterdichter Schink ſchrieb:

Nein, nein du überredſt mich nicht,
Daß dies dein Inſtrument, das du die Geige heißſt,
Bloß Geige ſey; nein, in ihr ſteckt ein Geiſt,
Ich hör's ja, wie er ſpricht *).

In dem Brief einer geſangkundigen Königsbergerin ſind folgende Zeilen enthalten „Es ſind eben durchreiſende Virtuoſen hier. Der Mann ſpielt Violine und ſie ſingt wie ein Engel. Er ſpielt vortrefflich. Seine große Fertigkeit im Allegro ſetzte in das größte Erſtaunen" u. ſ. w. **).

Benda, der ſich „herzoglich Schwerinſcher Kammer-Kompoſiteur" nannte, kam 1789 aus Curland nach Königsberg. Wie auch die Virtuoſität der grandioſen Madam Benda durch eine von ſolcher Kraft und ſolchem Umfang nie gehörte Stimme hohe Bewunderung weckte, ſo ließ doch das ſeelenvolle Spiel Benda's eine tiefere Empfindung zurück. Sogleich flogen ihm zwei Gönner zu, Jeſter und der Herzog von Holſtein-Beck. Jeſter und Benda wurden unzertrennliche Freunde und aus ihrer innigen Verbindung erwuchs Segen für das Theater, das der ſchützenden Obhut des erſten ſchon manchen Genuß verdankte. In ihrem Weſen waren die Männer ſehr ungleich. Jeſter war fein in Geſtalt und Sitten, mäßig, zierlich und zümperlich Benda von gedrungenem, ſtarkem Körperbau dagegen durchfahrend, nichts weniger als blöde, und Lebemann durch und durch. Jeſter nahm ihn in ſeine Wohnung auf und ſorgte für den Hausgenoſſen bis zu deſ-

*) Litt. und Theat. Zeit. 1783. S. 123.

**) Dorow, Erinnerungen für edle Frauen von Eliſabeth v. Stägemann. Leipz. 1746. S. 206.

ſen Tode. Als Lehrer auf der Violine wurde er von den Hohen und Reichen mit offenen Armen empfangen und für das hohe Stundengeld hätte er ſich leicht eine angenehme Stelle bereiten können. Als eine Aufgabe ſchien er es aber anzuſehn, in einem Weinhauſe, in dem er bis tief in die Nacht hinein verweilte, die Kundſchaft mehren zu helfen. Und ſeitdem er hier aus- und ging, war es ein Sammelplatz jovialer Charaktere der verſchiedenſten Färbung. Mit der liebenswürdigſten Heiterkeit, fern von Künſtlerſtolz und Eigenſinn zog er alle Herzen an und guter Dinge, wie er war, mußte Alles um ihn ſeyn, ſo daß er ſelbſt in feindſeligen Gemüthern nie einen Streit aufkommen ließ. Wer ſich ihm näherte, wurde ſeiner Freundſchaft froh und jedem half er, wo und wie er nur konnte. Um ſeiner Geſellſchaft willen ſchloſſen ſich auch ernſtere Leute nicht vom Beſuch des Weinhauſes aus, wie Schwartz, um bekanntere Perſönlichkeiten zu nennen. Nicht brauchte man ihn an verſprochene Dienſte zu erinnern, nur in Betreff der Gläubiger verließ ihn das Gedächtniß. Zu ihnen gehörte der Beſitzer des Hauſes. Noch ſind nicht die ſcherzhaften Strophen vergeſſen, die dem genialen Muſiker oft von den Gäſten neckend vorgeſungen wurden *). Er wurde dadurch nur mehr zu trinken gereizt und es kam dahin, daß er ohne des Weines im Uebermaaß genoſſen zu haben, nicht die Violine ſpielen konnte.

*) Das Weinhaus auf dem Roßgarten iſt dasjenige, das nun wieder die alte Beſtimmung erhalten. Der Wirth hieß Böhm. Nach dem alten Liede „Holde Venus zürne nicht" wurde in Sachen des Klägers und Verklagten geſungen:

Holder Benda zürne nicht,
Wenn ich nicht mehr creditire
Und wenn ich nach meiner Pflicht
Dich vor's Stadtgericht citire.
Weg die Gläſer, weg den Wein!
Schenkt dem Benda nichts mehr ein.

Holdes Böhmchen zürne nicht,
Wenn ich auch nicht gleich bezahle.
Benda kennet ſeine Pflicht,
Der bezahlt mit einem Male.
Hoch die Gläſer, Freunde trinkt,
Seht, wie freundlich Bacchus winkt!

Je schwerer ihm der Kopf war, desto leichter führte er den Bogen und je mehr er am Notenpult schwankte, desto sicherer war sein Vortrag.

Benda gefiel sich in Königsberg so wohl, daß er die Sängerin allein davonziehn ließ. Die Trennung ward bald darauf durch eine gerichtliche besiegelt.

Die erste Composition, die Benda in Königsberg niederschrieb, war eine Symphonie als Ouvertüre zu Jester's Schauspiel: „Freemann". Durch seine Oratorien bereitete er den Musikfreunden neue, seltene Genüsse. Der Saal im Güllichschen Hause, zu klein für die Zuhörer, wurde oft mit dem des kneiphöfischen Junkerhofs vertauscht. Der Herzog von Holstein-Beck führte ihm Spieler, Sänger und namentlich Sängerinnen zu, wie es ihm allein möglich war, eine Gräfin Dohna, die Commerzienräthin Kuhnke, die beiden Schwestern Fischer, die eine wurde an den Commerzienrath Schwinck, die andere zuerst an den Justizrath Graun und dann an den Staatsrath v. Stägemann verheirathet, die jugendliche Johanna Fautsch, nachmalige Banco-Directorin Leo. Das Oratorium „die Religion" wurde mit der lebhaftesten Theilnahme 1¼ Stunden angehört und, da es auf das Gelungenste zu Ende geführt war, vom Anfange an wiederholt, indem der Da-Capo-Ruf allgemein war. Und noch größerer Ruhm krönte ein zweites Oratorium „der Tod." „Sein schönstes geistliches Werk" wurde später mehrmals vom Musik-Director Riel, zuletzt 1843 aufgeführt und Friedrich Dorn, der Benda's Schüler gewesen, schreibt in einem Zeitungsbericht: „Wer erinnert sich nicht der reizenden Tenorarien: Geh in Frieden, all dein Kummer bleibt zurück; und Es ist vollbracht! die Chöre sind leicht gearbeitet, denn das melodische Element war bei Benda Hauptsache" *).

Der Geheimerath Reichsgraf v. Kayserling, der sich als russischer Botschafter in Wien aufhielt, bestellte bei Benda zwölf

*) Königsberger Wochenblatt 1843. S. 710. Bei der letzten Aufführung in der Schloßkirche mit Orgelbegleitung am Vorabende des Todtenfestes gefiel das Oratorium weniger als in früheren Jahren. Die Composition war auf Saiten- und Blasinstrumente berechnet. „Darum glaube ich nicht, sagte Dorn voraus, daß das Oratorium mit Orgelbegleitung sich gut machen kann."

Violinconcerte, von denen einige vor einem glänzenden Zuhörerkreiſe von v. Dittersdorf vorgetragen wurden *).

Fleißig ſpielte er zuſammen mit dem Violoncelliſten Streber in den Liebhaberconcerten.

Populär in der ſchönſten Bedeutung des Wortes wurde Benda, ſeitdem er im Theater die Jeſterſchen Opern dirigirte „Louiſe", „Mariechen" und „Die Verlobung" und in raſchem Tempo, in ſo weit es mit der Deutlichkeit verträglich war, an dem Ohr der Zuhörer vorüberführte. Wie dies vordem Sitte war, griff er von Zeit zu Zeit zu der ihm zur Seite liegenden Violine und gab, um das richtige Einſetzen der Sänger zu erleichtern, leiſe den Ton an. Die heiterſte Stimmung ergriff das geſammte Publikum 1790 bei der erſten Darſtellung der „Louiſe" und ſie erhöhte ſich bei jeder Wiederholung. Man ſchrieb 1791, daß kein neues Trauerſpiel in Königsberg ſo oft und daß unter 4 neuen Opern die „Louiſe" gegen 20 Mal (15 Mal allein im erſten Winter) über die Bühne gegangen ſey. Man rühmte aber auch der Darſtellung nach, daß innerhalb 10 Jahre keine ſo durchgängig gelungene geſehn ſey **) und man verhehlte nicht den aufrichtigen Dank dem Dichter, Componiſten und den Schauſpielern. Den beiden erſten wurde bei der zweiten Aufführung ein laut ſchallendes Vivat ausgerufen. Madam F. Bachmann als Louiſe empfing als Lohn für den ſchönen Vortrag der Romanze eine Börſe, die auf die Szene geworfen den Beifallsäußerungen einen gediegenen Nachdruck gab. Dem. Kaltenbach, als Anfängerin wenig beachtet, erhob ſich in der Hauptrolle, die ihr die Directrice abtrat, zum Liebling des Publikums.

Durch die „Louiſe" ſollte ein Stück geliefert werden, „das durch Intereſſe, Mannichfaltigkeit, komiſche Szenen und leichten und gefälligen Geſang ſich den Beifall des Publikums gewönne. Dieſer Zweck iſt auch beim Königsbergſchen Publikum ſo vollkommen erreicht, daß dieſe Operette beinahe ſein Lieblingsſtück geworden. In der That empfiehlt ſich dieſe Compoſition des Herrn Benda durch leichte und gefällige Manier, populären Geſang, glücklichen Ausdruck der komiſchen Laune und des Frohſinns ſo

*) Gallerie der berühmteſten Tonkünſtler. I. S. 46.

**) Um „die ungenügſamſten Anſprüche auf Beifall zu befriedigen."

ſehr, daß ſie auch auf jeder andern Bühne und bloß durch ſich ſelbſt, ohne alle anderweitige Veranſtaltungen, gefallen muß. Vorzüglich ſchön ſind die Duette zwiſchen Hannchen und Lenther: „Um mich für dieſen Schimpf zu rächen.“ „Sprich, willſt du den Fehler bereun.“ „Unbekannt mit Gram und Leiden.“ Sehr gut im Volkston der Jagdromanze: „Es war einmal ein Weidemann.“ Sehr treffend der Ausdruck der Worte: „So wahr ich bin“ in der Anfangsarie; „Seht den Fuchs!“ im Duett zwiſchen Kolmann und Garbe, äußerſt komiſch: „Schon gut Papachen“ der Frau Günter; brillant und nicht alltäglich die beiden Bravourarien im dritten Akt“ *).

Die Operette, die auch in Danzig oft gegeben wurde, kam in Hamburg 1794 auf die Bühne. Die Freude hatte kein Ende, als eines Abends Louiſe beim Hervorruf einen launigen Epilog hielt und im Namen des Dichters und Muſikers eine Fortſetzung verſprach. Im Jahr 1791 erſchien in Königsberg und Danzig „Mariechen“. Man erkannte einzelne Vorzüge vor der „Louiſe“, wenn dieſe auch ſich in überwiegender Gunſt erhielt. „Die Verlobung“, die früher als beide entſtanden war, fand damit verglichen nur geringen Beifall. Noch lange nach Benda's Tod war ſeine Opern-Muſik beliebt. Im Jahr 1804 ſang in einem Concert Dem. Beſſel d. ä. (als Conſtanze in Mozart's Oper bewundert) Benda's Bravour-Arie „Erſtaunen ſah die Welt.“ 1806 wurde in Danzig noch „Mariechen“ und 1807 in Königsberg „Louiſe“ dreimal und „Mariechen“ zweimal gegeben. 1815 trug Jean Bachmann, der damals als Gaſt den Don Juan gab, in Königsberg „die allgemein beliebte Kriegsromanze aus Mariechen“ vor. 1815 wurde in Königsberg die Aufführung von „Louiſe“ und „Mariechen“ verlangt, 1816 die von „Mariechen“. La Roche ſetzte als Benefiz-Vorſtellung 1820 noch die „Louiſe“ in Szene und glaubte, wie er ſich ausdrückte, durch dieſe Wahl einen vorzüglichen Beweis ſeiner Achtung gegen das Publikum zu geben **). Dorn verweiſt 1843 auf die „Louiſe, deren hübſche

*) Königsb. Gelehrte Anzeigen. Bei Nicolovius 1792. S. 49.

**) Die Operette gefiel nicht, weil wie man die Wirkung jenes Oratoriums durch die Orgelbegleitung ſteigern wollte, ſo dieſe durch Roſſiniſchen Vortrag der einfachen Arien.

Melodien, wie später die des Freischütz, auf allen Straßen und in jedem Munde ertönten. Mit Unrecht ist diese Louise vergessen. Ein Benefiziant sollte sie hervorsuchen. Das Einstudiren wäre eine leichte Sache und es ist echte Komik darin"

Benda überlebte nicht seinen Ruhm wie sein poetischer Freund. Neben dem Bacchus auch der Venus huldigend, wurde er, in Liebeshändel verwickelt, vom Schlage gerührt und starb sogleich am 20. März 1792 *).

An der Lösung seines Versprechens zum Besten eines verarmten Tonkünstlers ein Conzert zu geben, konnte ihn nur der plötzliche Tod verhindern. Zu früh starb er für seine Freunde, für Königsberg und die Musik. Er ward auf dem kneiphöfschen Kirchhof beerdigt und an seiner Gruft ertönte eine vom Cantor Gladau veranstaltete Cantate. In der Trauer sprach sich aufrichtige Verehruug aus. Das Wort des oft angeführten Berichterstatters: „sein Grab bezeichnet kein Stein" befremdet um so mehr, als damals von einem ihm zu errichtenden Denkmal die Rede war. Zu dem Ende „wurde sein Oratorium: der Tod, im kneiphöfischen Junkerhof aufgeführt. Musikfreunde aus den höchsten Ständen, z. B. des Herrn Generallieutenant Herzog von Holstein-Beck Durchlaucht wirkten im Orchester mit **). Benda's Grabstätte ist aber so wenig mehr zu finden, als die Mozart's in Wien." In einem poetischen Nachruf v. Baczko heißt es:

*) Preußisches Archiv 1792. S. 598. Benda's Werke sind: „Der Barbier von Sevilla" 1779, „Das Narrenballet" 1787, Cantate auf einen Herzog von Meklenburg, die Oratorien „Unser Vater", „Die Religion" und „Der Tod" von J. H. Tode. Die Ouvertüre zum „Freeman", die Operette „Die Verlobung", Die Louise" im Klavierauszuge gr. 4. Königsberg 1791. Den Componisten scheint der Beifall, den das Werk fand, überrascht zu haben. Er entschuldigt die Herausgabe dadurch, daß er dem Gewerbe derjenigen hätte begegnen müssen, die die nach dem Gehör aufgeschriebenen Noten der Arien und Duette fehlerhaft nnd verstümmelt feil boten. „Mariechen". Der Klavierauszug von J. W. Schultz. Königsberg 1792. Auf Dorn's Veranlassung wurde ein von Benda componirtes, wahrscheinlich freimaueriſches Gesellschaftslied: „Armenlied beim frohen Mahl" von W. Winkler lithographirt.

**) In dem Saal war eine vom Prof. Janson gemalte Decoration mit einer Todtenurne aufgestellt, die wahrscheinlich die Form des beabsichtigten Denkmals angeben sollte.

Es trug ihn über Thal und Höhen
Mit kühnem Flug sein Genius,
Durch seine Kunst dem Nächsten beizustehen,
War noch zuletzt des Sterbenden Entschluß.

Ich denk der Worte: „Geh in Frieden,
Was dich drückte, bleibt zurück,
War dir hier kein Glück beschieden,
Oben, oben harrt dein Glück!“

Wir konnten ihm nur unsern Beifall schenken,
Zum Lohn war unsre Kraft zu klein.

Von den deutschen Theater-Componisten hat außer Gluck keiner vor Mozart sich in dankbarem Andenken erhalten; so darf es uns nicht befremden, daß keine Bendasche Melodie bis zu unserer Zeit herüberklingt. Selbst der jüngere Reichardt ist als Theatercomponist vergessen.

Joh. Friedr. Reichardt war in Königsberg 1722 geboren. Er gehörte zu einer musikalischen Familie und ward durch seine erste Gattin der Vetter Friedr. Ludw. Benda's und der Schwager des Weimaranischen Capellmeisters Wolf.

Sein Vater „ein lustiger Passagier“ war Stadtmusikus in Königsberg, der als trefflicher Lauteniſt Eingang in die vornehmsten Häuser hatte, der bei den Literaten Lauson*) und Hamann wohl gelitten war und der besonders durch seine talentvollen Kinder, die er zu Virtuosen ausbildete, ein Relief empfing, zwei Töchter und einen Sohn. Er war ein strenger Lehrmeister, der die älteste Tochter bis in die Nacht hinein üben ließ und ihr drohte, ihr im Beiseyn der angesehnsten Zuhörer ins Gesicht zu schlagen, wenn sie Fehler machte. In zartem Alter empfing sie als Lautenschlägerin eine Anstellung im reichsgräflich Kayserlingschen Hause, wo sie in größern Gesellschaften sich mußte auf der Laute hören lassen und zwar in kostbarer Kleidung, zu der ihr

*) Er sang:

Dort in Kapustigall tönt des Reichards zaubernde Laute.

Kapustigall, zwischen Königsberg und dem Flecken Brandenburg, zur Erinnerung an das gräfliche Haus Truchseß Waldburg, jetzt Waldburg genannt.

die ſeidenen Strümpfe und Schuhe geliefert wurden. Hier ſpielte ſie vor dem Bruder Friedrichs II. dem Prinzen Heinrich. Sie wurde die Gattin des Banco-Directors Leo d. ä. Ihre Schweſter, die ihr Lautenſpiel mit Geſang begleitete, war die Mutter des Hofraths Dorow, die in eine zweite Ehe mit dem oben genannten Kriegsrath Bock trat. Joh. Friedr. Reichardt ſchon als Knabe ein Meiſter auf der Violine und dem Piano, widmete ſich neben den ſchönen auch den ernſten Studien und ſtudirte in Königsberg und Leipzig. Er war Componiſt und Schriftſteller und empfand das Einträgliche und Gefährliche des Journalismus, durch den er, der Beſcheidenheit nicht eben zugethan, in Heften und Büchern von ſich viel Redens machte. Noch nicht dreißig Jahre alt beſchrieb er unter dem Namen Gulden ſein Leben. Hamann, der ihn in Briefen Gevatter nannte und der ſeinem Einfluß in Berlin die traurige Anſtellung verdankte, war darüber aufgebracht, daß John dieſes Leben abſchätzig beurtheilt hatte *). Vor der Reiſe nach Petersburg hielt er ſich 1771 in Königsberg auf und entzückte durch ſeine muſikaliſchen Vorträge in dem Hauſe des Münzmeiſters Göſchen, eines Freundes von Hippel, welcher in einem Brief eines von Reichardt componirten und vorgetragenen Trios gedenkt **). Von Petersburg zurückgekehrt, wurde er nach Berlin berufen, wo in des verſtorbenen Grauns Stelle ſich Reichardt und ſein nachmaliger Schwiegervater Franz Benda theilen ſollten. Reichardt ward Muſikdirector bei der italieniſchen Oper. Er diente drei Königen und verbeſſerte beſonders unter der Regierung Friedrich Wilhelms II. das Orcheſter-Perſonal in der Art, daß kein anderes mit ihm den Vergleich aushielt. Er machte Reiſen nach allen Seiten hin und trat in allen Hauptſtädten mit einer großartigen Vornehmheit auf. Darum vergaß er aber nicht ſeiner Vaterſtadt. Sein vornehmſtes Lied: „Im Felde ſchleich ich ſtill und wild“ ſetzte er für Eliſabeth Graun geb. Fiſcher, eine Compoſition, die in Königsberg mit Enthuſiasmus aufgenommen wurde, ſo daß der Dichter Werner ſie einem Liede unterlegte. Reichardt ließ ſich von Eliſabeth „Kennſt du das Land“ vorſingen und dennoch geſtand ſie:

*) Hamann's Schriften VI. S. 87, 90.

**) Hippels ſämmtliche Werke XIII. S. 196.

„Wenn er ſingt, hört man erſt, was die Lieder ſind.“ Mehrere Lieder fand er ſich bewogen, für ihre Stimme zu verändern *). Seine großen Opern, die die Gediegenheit eines Gluck mit der glänzenden Beweglichkeit der Italiener verbinden ſollten, ließen kalt und kamen entweder gar nicht aufs Theater oder verſchwanden nach ein Paar Darſtellungen. So Protesilao, den halb Naumann und halb er componirt hatte, Bradamante, wozu J. Collin den Text geſchrieben und Brenno, an den vor 10 Jahren erinnert wurde, da in Berlin eine hiſtoriſche Reihenfolge von dramatiſchen Muſikproben aufgeſtellt wurde **). Von dieſen Glanzſtücken erfuhren die Provinzialbühnen nichts ***). Reichardt wollte auch ſeines Theils das Deutſche auf dem Theater gehoben wiſſen und komponirte Goethe's „Elmira“ 1797, damit der König, der Freund der Dittersdorfſchen Opern, auch ernſte deutſche Opern liebgewinne. Wenn auch dieſe Abſicht nicht erreicht wurde, indem der König durch Kränklichkeit am Beſuch des Theaters gehindert wurde, ſo fuhr der Componiſt doch fort, ſich Goethen als Begleiter auf die Szene anzuſchließen. Die nächſte Frucht war die Muſik zu „Jery und Bäthely.“ Darauf beſchloß er in eigenthümlicher Weiſe das Vaudeville auf deutſchen Boden zu verpflanzen und es erſchien ein kleines Stück, das vorzugsweiſe Beifall erntete: „Liebe und Treue“, das erſte wohl in Deutſchland, zu dem der Componiſt auch die Dichtung gab. Es kam 1800 auf die Schuchiſche Bühne und auf dem Comödienzettel waren die Worte aus der Einleitung abgedruckt, mit der es Reichardt herausgab. „Es iſt dieſes der erſte Verſuch, das kleine angenehme Geſchlecht der Vaudeville-Stücke der deutſchen Bühne zuzueignen. Man hat außer einigen Schweizer Volksliedern, deren echte Melodie beibehalten worden, mehrere Lieder von Goethe, Her-

*) Dorow a. a. O. II. S. 207. Als Reichardt um dieſe Zeit von Königsberg nach Berlin ging, 1775 las man in der Zeitung ein Abſchiedsgedicht.

**) Das „muſikaliſche Quodlibet“ ward in Berlin 1841 bei Gelegenheit der hundertjährigen Jubelfeier des Opernhauſes gegeben.

***) Dem. Müller, ſpätere Mad. Moſevius, ſang, von Berlin kommend, in einer muſikaliſchen Akademie die „Armide“ von Reichardt. Die Angabe auf dem Anſchlagzettel beruht aber wohl in Betreff des Componiſten auf einem Irrthum. Es ſollte Gluck heißen.

der, Jacobi und Salis in ein kleines ländliches Spiel, zu welchem ein wirkliches Faktum aus der Revolutionsgeschichte den Stoff gegeben, zu verweben gesucht.“ Nachdem es lange geruht, wurde es 1806 in Königsberg wieder in Szene gesetzt, vielleicht zu Ehren oder gar unter Mitwirkung Reichardt's, der sich damals in seiner Vaterstadt aufhielt *).

Durch seine Schriftstellerei und seine großthuigen Aussprüche zog sich Reichardt Feinde zu. Er bat, da die königliche Gnade von ihm gewichen, um seinen Abschied, der ihm nicht ertheilt wurde. Eine anonyme Schrift aus der Feder eines Verläumdeten und Verfolgten: „Ueber die Schändlichkeit der Angeberei 1795“ ist wahrscheinlich von ihm verfaßt. Unter Vorgeben von Krankheit verweilte er wiederholt jahrelang auf seinem Landgut Giebichenstein bei Halle. 1806 verdrängte ihn der Krieg von dort. Nach dem Frieden kehrte er wider Willen zurück, denn der König von Westphalen bedrohte mit Confiscation des Eigenthums alle diejenigen, die sich außerhalb der Grenzen seines Reiches aufhielten. Reichardt wurde von seiner ländlichen Besitzung nach Cassel berufen und hier ist er einer der Künstler, auf deren Wirksamkeit die Huld des Hieronymus Napoleon ruhte. Er lebte hier zusammen mit dem Bildhauer Ruhl, dem Baumeister Klenze, dem Kammersänger Fischer u. a. und war Dirigent der französischen und deutschen Oper. Bald ging die letzte ein und Reichardt, der das Italienische glücklich abgestreift zu haben glaubte, mußte nun französische Texte komponiren und auch in der Kunst seine Heimat vermissen. Mit der Welt zerfallen, von Glanz und Reichthum bis zum Nothstande herabgedrückt, starb er in Giebichenstein 1814. Seine letzten Arbeiten waren schriftstellerische.

*) Dem berühmten und beredten Landsmann, der sich abwechselnd in Memel, Danzig und Königsberg aufhielt, wurden am letzten Ort viele Gesellschaften gegeben. Auf Bitten verstand er sich dazu, eigne Compositionen auf dem Piano vorzutragen. In einem Kaufmannshause trippelte während des Spiels die geschäftige Hausfrau, die über der Bewirthung des Ohrenschmauses vergaß, durch das Zimmer und bemerkte nicht die Feuer schießenden Blicke, die der Künstler ihr zuwarf. Sie klapperte nicht nur mit den Schlüsseln, sondern hatte auch das Unglück, einen großen Schlüsselbund fallen zu lassen. Reichardt sprang auf, alle Entschuldigungen waren fruchtlos, verstimmt und verbittert empfahl er sich und das Mahl mußte in Abwesenheit dessen stattfinden, für den es eigentlich bereitet war.

Dieſen Muſikern mögen ein Paar beim Theater beſchäftigte Männer angereiht werden. Als Muſikdirector wirkte während dieſer Zeit Nicolaus Mühle. Seit ſeiner Anſtellung iſt es gewöhnlich, daß im Perſonal-Verzeichniß der Bühne vornean der Muſikdirector ſteht.

Der Violoncelliſt Joſeph Streber war nach des Schauſpielers Ströbel Abgang lange der Veteran der Kunſtgenoſſenſchaft in Königsberg. Abend für Abend war er im Orcheſter zu finden und aus der Art, wie er beim Eintritt Alle freundlich begrüßte, von Allen freundlich begrüßt wurde, erkannte man, daß er mit jeglichem gut ſtand. Als wenn er immer über ſein großes Inſtrument hingebeugt wäre, erſchien er nur in gebückter Stellung. — Am Rhein geboren, hatte er ſeine Bildung in einem Kloſter gewonnen. Er war der Sohn eines Förſters und in Frankfurt a. M., wie das ſonſt nicht ungewöhnlich war, ließ er ſich beim preußiſchen Militair anwerben. Als Soldat kam er nach Königsberg und als ſolcher ſpielte er zuerſt 1778 im Schuchiſchen Theater. Seine muſikaliſche Tüchtigkeit, mit Geſchmack verband er eine ungemeine Fertigkeit, erregte Aufſehn und man erkannte, daß Mozartſche Opern nur gegeben werden könnten, wie ſie gegeben werden müßten, wenn Streber im Orcheſter ſpielte. Wie ſchwer es auch hielt, einen Soldaten dem Dienſt zu entziehn, ſo gelang es doch durch die Verwendung hochgeſtellter Muſikfreunde. Streber brachte es dahin, daß jeder, der gut die Violine ſpielte, ihm zu Liebe und zu eignem Vergnügen bei Opern ſich neben ihn an ein Notenpult ſtellte, wie ſeit früherer Zeit der Cantor C. D. Gladau, der ſein Schüler war, und ſpäter der Kaufmann Karl Dibowski. Die Stadtmuſikanten und die Regimentsmuſik wurden nach und nach aus dem Theater verdrängt und auf Strebers Betrieb durch beſſere Spieler erſetzt. Er iſt demnach als der Gründer eines Orcheſters anzuſehn, das zum Flor des Ganzen bedeutſam mitwirkte. Durch Anlegung einer muſikaliſchen Leihbibliothek in Königsberg 1793, durch Veranſtaltung von Liebhaberconcerten trug er weſentlich dazu bei, daß der Sinn für Muſik in ſtätem Steigen blieb. Ununterbrochen arbeitete er fünfzig Jahre hindurch im Schuchiſchen Theater. Eine Zeitlang dirigirte er ſogar die Oper in Stelle des erkrankten Hiller, des Nachfolgers von Mühle, indeß Gladau den Contrabaß ſpielte.

Als seit Streber's Einzug in Königsberg 50 Jahre verronnen waren, wurde 1828 von seinen Freunden und Collegen ein Concert gegeben, dem er aber, der an der unheilbaren Krankheit des Alters litt, nicht beiwohnen konnte. Nur im Geiste nahm er an der Freude Theil und wurde durch den Empfang eines Briefes auf das Angenehmste überrascht. Ein achtzigjähriger Gutsbesitzer wünschte ihm Glück und erinnerte ihn daran, wie er als ehemaliger Offizier ihn einst bestimmt habe, in den preußischen Dienst zu treten und so die Veranlassung gegeben, daß er nach Königsberg gekommen sey. Streber starb kurze Zeit nachher.

Ein Musiker und zwar auch Cellist war der Theatermaler Johann Janson. Er war in Berlin 1751 geboren. Genialische Ungebundenheit hatte ihn nicht an einem gründlichen Studium in der Malerei und in der Musik gehindert. Er war in Italien und Frankreich gewesen und hatte längere Zeit in Wien sich als Historienmaler weiter gebildet. Als er nach Berlin zurückgekehrt, spielte er im Döbbelinschen Theater das Cello und schmückte die Szene mit neuen Decorationen. Als Professor von Berlin nach Königsberg geschickt, richtete er 1790 hieselbst die Provinzial-Kunstschule ein. Zimmermann's Decorationen wurden nicht mehr gerühmt, seitdem er solche für Königsberg und Danzig malte. Mehr oder weniger wurde bis dahin jede Wand als Wand gedacht; er war beflissen, den Blick in eine täuschende Ferne zu ziehn und die Kulissen als integrirende Theile der Decoration erscheinen zu lassen. Er verwarf es, wie es sonst Sitte war, jede Kulisse mit einer Säule zu begrenzen, wenn nicht die Hinterwand des Zimmers gleiche Säulen zeigte. Er malte Decken mit Cassettirungen so künstlich, daß sie kuppelartig emporzusteigen schienen. Als der Krönungstag 1790 gefeiert wurde, „war das Theater ein fürstlicher Saal. Der Prospekt verlor sich in fast unabsehbare Gallerien, im Ganzen herrschte ein mannichfaltiger, aber großer Geschmack. Auch sahen wir heute zum erstenmal gemalte Soffitten.“ Man rühmte eben so sehr die Uneigennützigkeit des Künstlers, der unentgeltlich malte, als die Schnelligkeit, mit der er arbeitete. Der Vorhang des Theaters galt als ein besonderes Meisterstück, indem er hier eine Rotunde mit einer anziehenden Per-

ſpektive darſtellte *). Den Tag vor der erſten Aufführung der „Zauberflöte", zu deren äußerer Ausſtattung er eine Reihe prächtiger Decorationen gemalt hatte, verfiel er in rüſtigem Mannesalter 1794 dem Grabe.

Die innere Verwaltung der Bühnenwelt wurde in allen Theilen jetzt nach einem größeren Maaßſtab angelegt.

Der lange, mühſam und ſehnſüchtig erſtrebte Name National-Theater war errungen und verbreitete ſich ſchnell über eine Maſſe von Bühnen. Die gelehrten deutſchen Geſellſchaften hatten das dem Ruhme Deutſchlands entſprechende Werk gefördert, indem ſie Stücke, die aus dem Geiſt der Nation hervorgegangen waren, belohnend anerkannten oder ihre Abfaſſung zur Preisaufgabe ſtellten. Die kurpfälziſche überſandte 1784 dem Verfaſſer des Schauſpiels: „Verbrechen aus Ehrſucht" eine goldene Schaumünze von 20 Dukaten „in Rückſicht auf den moraliſchen Werth des Stücks und zur fernern Aufmunterung im dramatiſchen Fach." Die kurfürſtlich manheimſche ſetzte 50 Dukaten für das beſte Luſtſpiel aus **). Seit der Thronbeſteigung Friedrich Wilhelm II., der ſchon bei Lebzeiten des Vaters dahin gewirkt hatte, daß das Schauſpielhaus auf dem Gensdarmen-Markt in Berlin, auf dem ſo lange nur franzöſiſch geſpielt war, den deutſchen Schauſpielern übergeben wurde, gedieh die dramatiſche Kunſt unter ſeinem unmittelbaren Schutz. Dem alten Gleim gab er die Verſicherung, Beſchützer der deutſchen Muſe ſeyn zu wollen ***). Das National-Theater wurde, ob auch im Titel ein Widerſpruch aufzuſtoßen

*) Als der Beſitzer des Theaters 1791 mancherlei zur Verſchönerung that und ſich hiebei beſonders der Hülfe des Malers bediente, wurde derſelbe mit Oeſer verglichen, deſſen Vorhang im Leipziger Theater als ein Meiſterſtück Bewunderung erregte.

Hier, wo uns von der Vorzeit wegzurücken
Und unſern Tempel auszuſchmücken,
Mit unſerm Oeſer-Janſon Hand in Hand
Thalia ihren Freund geſchäftig fand.

**) Theater-Kal. 1785. S. 116.

***) Schummel a. a. O. I. S. 223.

ſcheint, ein königliches National-Theater *) und ſtand unter der Leitung eines Engel und Ramler und ſeit 1796 gewann es in Iffland einen Director, den man mit den Verſen einſt begrüßte:

Das Deutſche, es wird, es muß beſtehn,
Du ſtandeſt ein Mann in Sturm und Gefahr — —

Dadurch daß die Bühne ſeit der Neugeſtaltung vorzugsweiſe Werke darſtellte, die aus deutſchem Geiſte entſproſſen waren, erſchien der Name National-Theater gerechtfertigt. Wenn daſſelbe ſich aber mit als Aufgabe ſtellte, in den verſchiedenen Schichten der Bevölkerung Nationalgefühl zu entfachen durch eine ſzeniſche Verherrlichung der edlen Zuſtände und der ruhmwürdigen Thaten der nächſten Heimat, ſo erreichte das Unternehmen nicht dieſen Zweck. Keine Stücke erſchienen, die im Fernſten den Eindruck machten, welchen die eines Babo und Törring, auf die bayriſche Heldenzeit bezüglich, zurückließen; es fanden ſich nicht genug Dichter, die wie die Schweizer von Patriotismus durchdrungen **) in einer Reihe von Gemälden die brandenburgiſche Geſchichte zu

*) „Wir haben, heißt es im Theater-Kalender von 1792 ſeit 15 Jahren, (1786) eine Menge Nationaltheater erhalten, ohne einen Begriff zu erlangen, was man denn eigentlich mit dem Worte ſagen will." Es werden viele Fürſten gewünſcht wie Friedrich Wilhelm, Karl Theodor (von der Pfalz) und Friedrich Franz (von Mekkenburg), damit die deutſche Sache auf den Theatern durchdringe. Als am 5. Dez. 1786 das Königl. National-Theater eröffnet wurde beehrte, wie der Theater-Kalender 1788 berichtet, „S. M. der König das Schauſpiel Selbſt mit ihrer Gegenwart und wurden, als Sie in die Loge traten, mit dem Zuruf: es lebe der König! empfangen." „So wie der Monarch die deutſche Litteratur und deutſche Kunſt ſeiner Aufmerkſamkeit würdigte, eben ſo huldreich nahm er ſich auch alſobald des deutſchen Theaters an. S. M. geruheten dem Director für's erſte eines jährlichen Zuſchuſſes von 5000 Thlr. zu der öffentlichen Einnahme in den gnädigſten Ausdrücken zu verſichern, ihm auch den Gebrauch des zeitherigen franzöſiſchen Comödienhauſes nebſt allen Dekorationen und der ganzen Garderobe zu bewilligen und die Erlaubniß hinzuzufügen, bei großen Stücken die Statiſtenkleider aus der Garderobe des Operntheaters entlehnen zu dürfen. Die neuen Decorationen in Zukunft ſollen alle auf Königl. Koſten gemalt werden." Theater-Kalender 1787. Später wurden noch „1000 Thlr. zur Verſtärkung der Beleuchtung" bewilligt. Es wurde „eine eigene General-Direktion beſtehend aus dem Geh. Finanzrath v. Beyer, den Profeſſoren Ramler und Engel" eingeſetzt.

**) Vgl. Kehrein Die dramatiſche Poeſie. Lpz. 1840. II. S. 50.

behandeln versuchten. Friedrich Rambach widmete seine „vaterländischen Schauspiele“ 1795 dem Könige, eine Sammlung, die aber schon mit der ersten Hälfte des zweiten Theiles abbrach *). Die in Berlin 1789 erschienene „Theater-Zeitung für Deutschland“ ging, da sie vorzugsweise die Berliner Verhältnisse besprach, schon mit dem 26. Stück ein. Bei der Vorliebe, die der König für die brandenburgische Geschichte hegte, ist es auffallend, daß nicht schon aus höfischen Rücksichten mehr für ihre dramatische Behandlung geschah. Freilich ehrte Friedrich Wilhelm den Shakspear mehr als die deutschen Dichter, den er in der Eschenburgschen Uebersetzung las **) und von dem auf seinen Befehl „König Lear“ gegeben wurde; durch Schröders Darstellung, als dieser den Lear und „den dicken Ritter“, nämlich Falstaff, spielte, lernte er den Briten noch mehr schätzen. Mehr als die deutschen Dichter liebte er die deutschen Musiker und es mußte vor ihm Dittersdorf in Breslau und Mozart in Berlin als Virtuose sich hören lassen ***). Die Hinlenkung auf patriotische Themata trug eben so wenig zur Erhebung des Theaters in Berlin bei, als ebendaselbst zu der der bildenden Kunst, denn es zeigte sich kein fruchtbarer Erfolg, als Friedrich Wilhelm III. viele Bilder mit Vorgängen aus der preußischen Geschichte bei den Malern bestellte und als man im Ausstellungs-Catalog 1800 las: „indem die Kunst sich dem Vaterlande weiht, tritt sie dem Herzen eines glücklichen Volkes näher und darf um so gewisser auf Anerkennung ihrer Bemühungen rechnen.“

*) Am meisten gefiel „der große Kurfürst vor Rathenau“ (20 Jahre vorher hatte J. C. Blum das Schauspiel: „Das befreite Rathenau“ geschrieben) der auch in Königsberg 1807 von Kühne auf die Bühne gebracht wurde.

**) Schummel a. a. O. I. S. 18. 19. Den Geschichtsunterricht, den der König der Gräfin v. L. gab, eröffnete er mit der brandenburgischen Geschichte. — Ein Aufsatz im Theater-Kalender 1787 ist überschrieben: „Ist nicht die Schaubühne das tauglichste Mittel, Volksgeschichte gemeinnütziger zu machen.“

***) Ein Feind der Oper („je mehr man das Publikum an die Singspiele gewöhnt, je mehr artet der Geschmack aus. Man bekömmt für das wahre Trauerspiel einen Ekel und schläft beim feinen Lustspiel ein“) schlägt 1790 vor, um wenigstens den Enthusiasmus für die komische zu mindern, den ernsten Opern eine deutsche Grundlage geben zu wollen, indem er dem Opernschreiber die beliebten Tragödien „Otto von Wittelsbach“, „Caspar der Thorringer“, „Agnes Bernauerin“ zur Bearbeitung empfiehlt. Theater-Kal. 1790.

So haben auch auf den Bühnen Danzigs und Königsbergs v. Baczko's „Conrad Lezkau", Dörne's „Simon Matern" und Kotzebue's „Heinrich Reuß von Plauen" darum kein höheres Intereſſe geweckt, daß die Szene in Preußen iſt und befreundete Anklänge, wie man meinen ſollte, den Gegenſtand uns *näher* rücken.

Da ſelbſt Hofbühnen, um beſſer zu beſtehn, ſich für Monate in nahe liegende Städte überſiedelten, ſo hätte auch die Schuchiſche Bühne den Namen National-Theater beanſpruchen können*), denn in Königsberg fand ſie immer feſteren Boden und es koſtete ihr gleichſam Ueberwindung, ſich von ihm zu trennen. Den Schauſpielern ging es wohl und ungeachtet glänzenderer Ausſichten auf anderen Bühnen machten ſelbſt die vorzüglicheren nicht leicht einen Verſuch, in Berlin eine Anſtellung zu finden. Der günſtige Ruf führte vom Auslande neue Kräfte zu. Eine Engagementsreiſe, das Suchen nach guten Schauſpielern fand erſt da ſtatt, als die Entſtehung von Neuoſtpreußen dem Bühnenvorſtande den Gedanken eingab, zwei Truppen zu bilden, die von den Geſchwiſtern Schuch geleitet werden ſollten. Im Jul. und Aug. 1794 durchreiſten Steinberg und Ackermann Deutſchland von Inſpruck bis Hamburg, um neue Mitglieder zu gewinnen.

Die Schauſpieler Steinberg, Bachmann, Grüner und Ströbel, die Stammhalter des alten Directoriums, *widmeten* mit ſehr verſchiedenem Erfolg ihre Kraft dem neuen.

Joh. Chriſtoph Ströbel in Mylau im Voigtlande 1745 geboren, betrat ſchon als dreizehnjähriger Knabe die Bühne. Seine Gattin gab in Riga und Petersburg, wie erzählt, die vornehmſten Rollen in Sing- und Schauſpielen, als er noch Aushülfsrollen übernahm. Bedeutender erſcheint er erſt ſeit 1783, da er drei Jahre nach ſeinem Aufenthalt in Rußland die Wäſerſche Truppe in Breslau mit der Schuchiſchen vertauſchte, der er bereits zu Stänzel's und Schmidt's Zeit angehört hatte. Wenn er im Stande geweſen wäre, ſich mehr zu mäßigen und in ſeinem Spiel größere Leichtigkeit zu bekunden, ſo würden ſeine Leiſtungen als vollkom-

*) Das Breslauer, ſowie das Magdeburger Theater nannte ſich i. J. 1798 National-Theater.

men erſchienen ſeyn. Im Trauerſpiel war er nicht an ſeinem Platz; der Fürſtenpurpur, den er oft trug, vermogte ihm keine Heldengeſtalt und das Pretiöſe der Declamation keine Erhabenheit des Ausdrucks zu geben. Im Luſtſpiel aber wirkte er durch eine einfach natürliche Action, die durch ein gewiſſenhaftes Studium immer mehr Sicherheit gewann. Im Komiſchen und Affectvollen hielt er ſich nicht von Uebertreibung fern, ſo erſchien er, als der zum Capitain avancirte Crispin des Romanus mit einem Zopf, der zur Erde reichte, und in Stephanies „abgedankten Offizieren" ſah man ſich veranlaßt, ihn zu belehren, daß der Graf in ſeinem Schmerz nicht unſchön werden darf und daß, wenn der Laokoon „in Geſchrei ausbricht, der Künſtler ihn doch nicht mit offenem Munde erſcheinen läßt." — Er ſtellte im „Heinrich den Vierten" den Falſtaff dar, im „Kaufmann von Venedig" den Lorenzo, im „Fiesco" den Mohren, in „Maria Stuart" den Burleigh, in „den Piccolomini" den Octavio. Er ſpielte den „Conrad Lezkau" und wählte zu ſeiner Benefiz-Vorſtellung 1806 den „Nathan den Weiſen" um auch hier die Hauptrolle zu geben. Mehr Dank erwarb ſich Ströbel, wenn er als Rode im „dankbaren Sohn", als Nicolaus Staar, als Don Ranudo und als Langſalm im „Wirrwar" auftrat. Keine Rolle gab er öfter, als die des Präſidenten in „Kabale und Liebe" zuerſt 1788 und zuletzt 1819, da er, um mit einem Ludw. Devrient, der während ſeines Gaſtſpiels in Königsberg den Wurm gab, zuſammen zu ſpielen, noch einmal die Bühne betrat. Ströbel fehlte nicht in Operetten und ſang den Krautmann im „Doctor und Apotheker." Als ſeine Gattin nur noch in ſeltenen Fällen Mütter und Anſtandsdamen repräſentirte, als ſie, wie die Charlotte Brandes, zuletzt die Schenkwirthin in den „Jägern" gab, ſpielte er noch lange beinahe jeden Abend und ließ in ſeiner Perſon wohl und übel die Könige erſcheinen, meiſtens aber, da er ſich einen lang gezogenen Predigerton angeeignet hatte, die Geiſtlichen im verſchiedenſten Koſtüm; wie er beim Todtenfeſt der Principalin Schuch den Prieſter geſprochen hatte, ſo gab er den Paſtor in den „Jägern", den Pater in „den Räubern", den Patriarchen im „Nathan dem Weiſen." Nach dem Theaterbrande 1797 erwarb er ſich durch gewiſſenhafte Regelung der ökonomiſchen Verhältniſſe ein großes Verdienſt um das Beſtehn des Ganzen. Seit 1799 Theater-Rendant war Abends ge-

wöhnlich seine Stelle in der Kasse und mit Ausnahme des Nathan wird er keine neue Rolle mehr einstudirt haben. Für manche alte erhielt er noch spät Beifall, so lobte ihn Kotzebue als Rota in „Emilia Galotti". Zur Zufriedenheit versah er ein Jahr die Regie des Schauspiels neben Beinhöfer, der die Oper leitete. Nachdem Ströbel aus der Oeffentlichkeit schon lange sich ins stille Familienleben zurückgezogen hatte, erschien am 21. April 1818 sein Name (man wähnte, zum letzten Mal) auf dem Comödienzettel. Der Veteran der Schauspieler feierte zugleich mit dem Director C. Döbbelin sein Kunstjubiläum und trat nach gehaltenem Prolog in dem alten Stück, dem „Deutschen Hausvater" in der Titelrolle auf. Er der deutsche Hausvater Ströbel steht in der Schauspielerwelt einzeln da, denn eine Tochter, die in Rußland Kinderrollen gab, wird schon frühe gestorben seyn, und wie Flögel, so hielt auch Ströbel seinen Sohn vom Theater fern und ließ ihn die ernsteren Studien zu einem Staatsbeamten machen.

Christoph Sigismund Grüner wurde zu Königsberg in Schlesien 1757 geboren. Er studirte in Halle und Jena. Da er künstlerische Befähigung zu besitzen wähnte, so wurde er Schauspieler und Schauspieldichter. In Posen trat er zuerst auf und wurde Mitglied der Wäserschen Truppe. Als fahrender Schüler durchzog er Deutschland und kam 1782 nach Königsberg. Hier debütirte er mit der Drillingsrolle der Ferdinande, und obgleich Ackermann sich in ihr auszeichnete, wurde seinem Spiel Beifall gezollt. Später wetteiferte er mehr mit Flögel und gab das derb Komische nicht ohne Uebertreibung. In Intriganten-Rollen, die häufig ihre Repräsentanten unter den Komikern finden, ward ihm in Königsberg und in Deutschland nur eine bedingte Anerkennung. Wie Faust verließ er die Schuchische Bühne, als ihre bewährte Vorsteherin starb. Er ging 1787 nach Hamburg, wirkte aber hier nicht einmal ein Jahr unter Schröders Directorat. Nach mancherlei Gastspielen, wie in Berlin, ist er 1788 wieder in Königsberg als Schauspieler, Sänger und Theaterdichter. Einen Ruf der Frankfurter Nationalbühne, den er 1792 empfing, wies er auf den Wunsch des Publikums zurück. Er gab den Kalb in „Kabale und Liebe" und den Osmin in „Belmonte und Constanze." Viele Prologe und Festspiele wurden von ihm gedichtet

und seine Schauspiele einige Male aufgeführt. Als er Königsberg und Danzig 1795 verlassen, spielte er wieder an verschiedenen Orten. In Altona beklagte er sich über die strenge Beurtheilung seines Marinelli, in Bremen wurde er materiell verwundet, indem ein auf die Bühne herunterfallendes Eisen mit der Spitze in seine Brust drang. Eine Zeitlang war er Mitglied des Theaters in Hannover. Hier wurde von ihm 1798 „Doctor Faust, ein satanisches Fragment" gesehn, das mehr Aufsehn als Glück machte. Im Jahr 1804 tritt er wieder in Danzig auf. — Zu seinen Critikern in Königsberg gehörte der Dichter Werner. Grüner wurde gerühmt, aber entschiedener getadelt. Man hielt ihm das Extemporiren und Outriren wiederholt als Sünde vor, indem man fürchtete, daß das zu Edlerem gesteigerte Schauspielwesen wieder zu der ungebundenen Possenreisserei herabsinken könne. Man verspottete seine Intelligenz, mit der, da sie das bei Bühnenkünstlern gewöhnliche Maaß überstieg, sich Grüner brüstete, daß er als Todtengräber im „Hamlet" mit dem Pfeifenstummel im Munde erschienen sey. In einem Epigramm las man, daß seitdem die bunten Harlekine von der Szene verbannt wären, es sich ein grüner anmaaße, auf sie Plattitüden zu bringen. Man nannte ihn einen unglücklichen Pegasusreiter und sprach seinem Stücke „Prellerei über Prellerei oder hierin bespiegelt euch" den Namen eines Lustspiels ab, während man sein Trauerspiel „Der Irrthum oder Wilhelminens Geschichte" zum Schlafen langweilig fand. Als Journalist schrieb er über die Stellung der Schauspieler, über Schauspielwesen, Darstellung und Critik, wie bereits gedacht ist, und er hatte es auch hier mit strengen Gegnern zu thun *).

*) „Der Irrthum" wurde in Danzig 1782 und „Prellerei" 1787 zum ersten Mal aufgeführt. Jenes, in dem Wilhelmine (Mad. Einer) gleich Weißens Amalie in Jünglingstracht erscheint, ist in Danzig 1782 gedruckt, was für den Beifall spricht, den es damals fand, denn bei der ersten Darstellung stand auf dem Comödienzettel „der Verfasser will das Stück drucken lassen und bittet darauf pränumeriren zu wollen." Nach Baczko's Versuch einer Gesch. u. Beschr. der Stadt Königsberg" im Verzeichniß der Schriftsteller S. 608. ist von Grüner auch das Lustspiel und ein Vorspiel gedruckt. — Grüner kommt mit als der letzte in den Schriftchen mit fortlaufenden Schauspieler-Beurtheilungen vor. Diese hören für eine Zeitlang auf und nur in auswärtig erscheinenden Zeitschrif-

Die beiden Brüder Bachmann, Jean und Karl Wilhelm waren in Rheinsberg 1766 und 1768 geboren, durch ihre ältere Schweſter mit Ackermann verſchwägert und durch ihre Frauen, die Schweſtern Schuch, Schwiegerſöhne der verſtorbenen Directrice. Beide waren Baßſänger*) und beide galten, da ſie ſich zuerſt auf der Bühne verſuchten, für unbedeutend. Bald aber erhob ſich Jean Bachmann zum Liebling des Publikums, deſſen Erſcheinung auf und außer dem Theater ein ſeltenes Intereſſe erregte als ein Ideal der Schönheit, der Mode und der feinſten Tournüre. Sein Talent ſchien ihn jedes Studiums überheben zu wollen und er ſpielte die erſten Rollen ohne alle Anſtrengung. Seine angeborne Gratie galt für Bildung, ſeine Routine für Kunſt. Wie Ströbel Repräſentant der Geiſtlichkeit, ſo war Bachmann der des Militärs. Man ſah ihn in der „Louiſe", im „Faßbinder" als Soldat, in der „Fanchon" als Huſarenoffizier, im „Bettelſtudenten" als den Ingenieur-Lieutenant. Bei der „ungeheuern Heiterkeit," die er zu verbreiten verſtand, gab er eben ſo gut auch den Studenten im letzten Stück und den Hurlebuſch im „Wirrwarr". Auch in Tragödien und großen Opern fielen ihm die Hauptrollen zu Otto von Wittelsbach, Fiesco, Wilhelm Tell, im Kratterſchen Trauerſpiel Menzikoff, in „den Räubern" Franz Moor. Bei dem durchgehend gemüthlichen Charakter ſeines Spiels läßt ſich kaum glauben, daß er dem Scheuslichen den Stempel der Wahrheit aufzudrücken vermogte. Noch auffallender ſind ſeine Leiſtungen als Sänger, da er keine Note leſen konnte. Er ließ ſich ſeine Partie vorſingen und vorſpielen, um ſie dann mit einer Sicherheit vorzutragen, die ſelbſt den Mitſpielenden zu gute kam, die im muſikaliſchen Wiſſen ihm weit überlegen waren. Bachmann ſang den Tarrar im „Axur von Ormus", den „Titus" und den „Don Juan." Als der letzte erſchien er in Königsberg noch 1815 als Gaſt. Die junge Welt der Zuſchauer lächelte zum Verdruß der älteren, als Don Juan ſtets mit einem Taſchenſuch wehend auf die Bühne hüpfte, um nach altem Styl

ten ſtößt man hie und da auf ein dramaturgiſches Referat aus Königsberg. Mittheilungen älterer Theaterfreunde müſſen den Mangel erſetzen.

*) Die Hauptrolle Wilhelm Bachmann's war Franz oder Leporello im „Don Juan."

das Leichte und Flatterhafte auch ſymboliſch auszudrücken. Jean Bachmann vermählte ſich 1788 mit Friederike Schuch und wurde dadurch Mitdirecteur und nächſter Theilnehmer an den Unfällen, die über das Schuchiſche Unternehmen einbrachen, wenn er auch die Directionsſorgen ſeiner Gattin und ſeinem Schwager Steinberg überließ. Das Schauſpielhaus in Danzig drohte den Einſturz und das in Königsberg ſank 1797 in Staub und Aſche. Im Anfang dieſes Jahrhunderts trennte er ſich von Steinberg, indem jener Director des Danziger und dieſer Director des Königsbergſchen Theaters wurde. Der unglückliche Krieg drückte beide unter die Herrſchaft der Creditoren. Bachmann konnte ſich nicht mehr vom Fall errichten. Während ſeine Gattin ſich ganz von der Szene zurückgezogen, blieb er als Schauſpieler und Sänger thätig bis zur Todesſtunde. Er trat auf verſchiedenen Bühnen auf und gefiel als Gaſt auf großen Bühnen, ohne ſich auswärts eine dauernde Anſtellung zu gewinnen. So ſpielte er 1816 in Berlin in der Weißenthurn „Clementine", in Monſigny's „Deſerteur", in Mehul's „Joſeph in Aegypten" und zuſammen mit ſeiner Tochter Friederike *) in d'Alayrac's „Adolph und Clara." Lange wirkte Bachmann zuletzt unter Schröders Directorat in Danzig und Königsberg und gab alte Rollen, die meiſtens nur in einzelnen Szenen beſtanden, in Schau- und Singſpielen, bis er in Königsberg, wenn nicht auf der Szene, ſo im Theater, ein plötzliches Ende fand. Er ſtarb am 6. Dez. 1824 am Schlagfluß, da er ſich zu einer Vorſtellung eben eingeſtellt hatte **).

Karl Steinberg, der Sohn der Karoline Schuch, kann in der Geſchichte des königsberger Theaters, wenn er auch als Schauſpieler und Schauſpieldichter wenig bedeutete, nicht vergeſſen werden, da ſein Name unter den Comödienzetteln während der glänzendſten Periode zu leſen war. Das offene und redliche Weſen, das er als Mann zeigte, ſteht im Gegenſatz zu dem Unklaren,

*) Eine zweite Tochter Jeannette wurde durch die Ehe im jugendlichen Alter der Bühne in Königsberg entzogen. Sie war vorzüglich in kleinen Singſpielen, wie in den „Unglücklichen." Sein Sohn Johann, der mehr Sänger als Schauſpieler den „Don Juan" gab, ſtarb in blühendem Alter.

**) Zweimal verheirathet, hinterließ er fünf Kinder; ein ſechſtes wurde nach einem Tode geboren.

das über seine Jugendgeschichte verbreitet ist. Der Angabe nach war er in Breslau 11. Nov. 1757 geboren, er hatte Theologie studirt und war auf Veranlassung der Mutter wider Neigung und Beruf zur Bühne übergegangen. Man zweifelte an der Echtheit seines Namens und wollte wissen, daß wie Franz Schuch d. ä. und Stänzel auch er katholischer Priester gewesen sey, so wie zwei Schauspieler, die unter seinem Directorat wirkten, gleichfalls dem Kloster entsprungen seyn sollten. Im J. 1778 finden wir Steinberg unter den Mitgliedern der Schuchischen Truppe und er spielt bis 1780 Bediente, Liebhaber, Deutsch-Franzosen, (seit der „Minna von Barnhelm" kömmt dieses Rollenfach vor) aber ohne Beifall. Nach einer Abwesenheit von mehreren Jahren kehrt er zu der Bühne der Mutter zurück und giebt, durch ihr Ansehn geschützt, den Maler Conti, den Barbier Schnaps in den „beiden Billets" und den Sekretär Wurm. Nach ihrem Tode kann er sich ungeachtet seiner hölzernen Steifheit nicht auf den Bretern halten, er wird ausgepfiffen, trotz der Mitdirectorschaft. Nur selten betrat er sie seitdem und in diesem Jahrhundert nur in einzelnen Fällen, wenn es an andern Kräften fehlte, ohne daß es ihm gelang, aus der Noth jemals eine Tugend zu machen. Nach Baczko's Meinung ließ man den ehrliebenden Mann dafür büßen, daß er Bösewichte darstellte. Von seiner rühmlichen Wirksamkeit als Director, so lang ihm Schwartz zur Seite stand, von den Unglücksfällen, die er während der kriegerischen Ereignisse erlitt und später unverschuldet erlitt, als man ihm zumuthete, im Dienst der Musen mit geringen Mitteln ein großes Haus zu machen, soll später die Rede seyn. — Sein Verdienst als Schauspieldichter war so gering, daß er als solcher nur in seinen jüngern Jahren genannt wurde. Nachdem er einem alten Stück eine neue Form zu geben versucht hatte, wagte er sich an eigene Compositionen, aber auch hier gab er nur Fremdes. Auf das Trauerspiel „Richardt der Dritte. Nach Weiße und Schäkespear (sic)

*) „Karl Steinberg, zugenannt G... G...r" so heißt er in Vollmer's „Fragmentirten Skizzen." Gulfinger (bei Reichardt Guolfinger geschrieben) Ritter von Steinsberg war Schauspieldichter und Theaterdirector in Prag, vielleicht derselbe Goldfinger, der dem Schauspieler Czechtitzki zu seinem Trauerspiel den Stoff gab. Die Namensähnlichkeit könnte vielleicht auf eine Verwandtschaft schließen lassen.

für die Schuchiſche Bühne bearbeitet", das er in der Widmung in kindlichem Gehorſam der nachſichtsvollen Aufnahme der Mutter empfahl, folgte im folgenden Jahr 1787 das Schauſpiel „Menſchen und Menſchen-Situationen oder die Familie Grunau" *). Die Erfindung iſt nicht die beſte und der hie und da losgelaſſene Witz der ſchlechteſte. Statt „Menſchen" ſollten obenan Comödianten ſtehn, denn nur dieſe ſieht man in dem aller Wahrheit entbehrenden Schauſpiel. Das bunte Szenengewebe, aus allerlei Requiſiten zuſammengeſteckt, beſteht aus den gewöhnlichſten Theaterreden in der unbeholfenſten Sprache. Die vier Kinder des Commerzienrath Grunau ſcheinen die vier Temperamente zu repräſentiren, von denen jedes auf ſeine Weiſe liebt. Eine Szene, wie in Bretzner's „Räuſchchen" zeigt uns, wie die Liebescandidaten nach einander vom Vater zum Glück befördert ſeyn wollen. Der Melancholismus greift zur Piſtole und ruft: „dort, dort, von wo man nie wieder rückkehrt!" Mendel fragt: „war eher Jude oder Chriſt als Menſch?" Seine vermeintliche Tochter iſt eine Recha, ihm zur Erziehung übergeben, deren Taufnamen er erſt da verräth, als er ſie dem rechten Vater, dem alten Grunau, übergiebt. Der Sohn, der ſich erſchießen wollte, weil er eine Jüdin liebte, iſt nach der Entdeckung noch unglücklicher, bis es ſich findet, daß auch er nur ein Pflegeſohn und nicht ihr Bruder ſey. Eine adelſtolze Baronin ſpricht den Mutterfluch über einen Jüngling aus, der der Tochter Grunaus die gelobte Treue hält; jedoch läßt ſie ſich erweichen, als Henriette außer ſich über ein Anerbieten „mit einem Schrei zu Boden ſchlägt" und entſagen will.

Madam, mir wollen Sie 10,000 Thaler anbieten? Wofür, wofür?

I nun für die genoſſenen Freuden **).

*) In der „Sammlung alter und neuer Schauſpiele, wie ſie von der Schuchiſchen Geſellſchaft gegeben werden." Frankfurt und Leipz. 1787. Eben und mit günſtigem Erfolg aufgeführte und daher von den Leſern verlangte Stücke ſollten nach dem Vorbericht in der Sammlung vereinigt werden und von derſelben jährlich 2—3 Bände erſcheinen. Aber der erſte Band war der letzte. Neben dem Kanterſchen Nachdruck-Repertorium konnte kein neues beſtehn.

**) Der Verfaſſer ſcheint auf ſeine Mutter und Schweſter Friderike, die als Baronin und Heinriette Hauptrollen gaben, bei der Ausarbeitung beſondere Rückſicht genommen zu haben.

Außerdem giebt es noch allerlei Charaktere, die möglichſt ſchroffe Gegenſätze bilden, ein Schuſter, der vor Hunger einen Mordanfall verſucht, und ein Oſtindienfahrer, der als Millionär heimkehrt. Ein Liebhaber, der ſich in einem Lederkaſten verbirgt, und eine Scheinheilige, die mit Poſtille und Kater ſpielt, ein Hofmeiſter, der mit lateiniſchen Brocken um ſich wirft, ſind eben ſo wenig neu, als drei, Alles mit gleicher Liebe umfaſſende Biedermänner. Einer der letzteren, ein General, charakteriſirt ſich und ſeine Zeit durch folgende Erzählung:

Mit welcher Unerſchrockenheit ich ins Feuer gehen kann, da ich weiß, ich führe nicht elende Sklaven meiner Zucht an, ſondern freie Leute, — Leute, die für mich mehr fürchten, als für ſich.

Im vorigen Kriege, da ich noch Lieutenant war, hatte ich einen Major zum Chef, der nicht Menſch, der Barbar war. In einem hitzigen Rencontre ſahe ich den Major vor meinen Augen fallen. Ein Kerl von der Schwadron ſchoß ihn nieder. Es war infam von dem Kerl, ich geſteh' es. Ich wollte ihn auf der Stelle rächen, hieb auf ihn ein, aber er ſpornte ſein Pferd, ſtürzte ſich in den Feind und blieb. Ich gab einſt einem alten Kerl einen Dukaten für ſeine kranke Mutter, in einem Scharmützel fiel mir mein Pferd, er ſprang von dem ſeinigen, ſetzte mich mit Gewalt herauf, ſagte: Herr! ich bin alt, Sie jung und in dem Augenblick wurde er vor meinen Augen erſchoſſen"*).

In den Jahren 1795 und 1796 gab Steinberg in Leipzig zwei Familiengemälde heraus. Das eine „Die Hand des Rächers" iſt eine Fortſetzung von Ifflands „Jägern." Im Perſonenverzeichniß ſteht obenan Oberamtmann v. Zeck und in der Mitte Oberförſter Anton Warberger. Mancherlei Aeußerliches hat ſich von dem verſtorbenen Oberförſter auf den Nachfolger vererbt, doch heißt es darum nicht: wie die Alten ſungen, ſo — —. Der Oberamtmann ſucht durch Anwendung von Gefängniß und Folter den vermeintlichen Thäter eines in der Schreiberei verübten Dieb-

*) Das Präludium einer Szene (ein Nachhall der oben angeführten Folterſzene) im Hauſe des Generals zeigt, daß dieſer auch ſtrengen Maaßregeln nicht abgeneigt iſt. „Der Unteroffizier geht hinaus, es wird geſchlagen, daß man es hören kann. Sobald der Kerl einige Hiebe bekommen, ruft der General: Iſt genug! Er ſchlägt mir den Kerl zu Schanden."

ſtahls zum Geſtändniß zu zwingen und zwar den ehrlichen Dorfſchulzen. Warberger drückt auf den unmenſchlichen Quäler eine Piſtole ab, ohne ihn zu tödten. Noch Schlimmeres ſteht nun dem Verfolgten bevor, bis es ſich ergiebt, das Zecks eigener Sohn das Geld entwendet hat. — Das andere Stück heißt: „Leichtſinn und Größe.“ Ein Königsberger Recenſent ſagt: „daß hier die kahle Intrigue und die Charaktere auf die plumpeſte, geſchmackloſeſte Weiſe ohne Haltung aus andern Schauſpielen zuſammengeflickt ſind, das mögte noch hingehn(!), allein man findet ganze Stellen aus bekannten Werken wörtlich abgeſchrieben, zuweilen iſt dies auch ſo geſchehn, daß der Sinn ganz entſtellt wird“ *).

Auf die drei Heldenſpieler Schmidt, Koch und Czechtitzki folgen Haffner, Kramp und Schwartz. Die letzteren waren zugleich Sänger.

Friedr. Wilh. Haffner war zu Dresden 1760 geboren. Als er hier als Mitglied der Wäſerſchen Truppe, nachdem er bereits in Berlin ſeit 1781 eine beifällige Aufnahme gefunden, Hauptrollen gab, entzückte er durch ſein Spiel und ſeine imponirende Geſtalt das Publikum um ſo mehr, als es in ſeiner Erſcheinung das Andenken des berühmten Reinecke erneuert ſah. Haffner mußte aber ſich ſelbſt geſtehn, eine ſolche Größe nicht erreichen zu können. Als die Wäſer Dresden verließ, blieb er dort zurück, noch in demſelben Jahr 1789 vertritt er in Königsberg den unvergeßlichen Czechtitzki. Und kurz vor ſeiner Anſtellung hatte Koch aus Riga nach Deutſchland ſich überſiedelnd in einer glanzvollen Reihe von Gaſtvorſtellungen den alten Enthuſiasmus entzündet. Wie ſchwierig auch ſeine Stellung war, ſo erregte Haffner dennoch durch ſeine Antrittsrolle als Eſſex Bewunderung, ſie folgte ſeinem Richard III., ſeinem Edgar im „Lear“ (Koch gab einſt die Rolle), verflüchtigte ſich aber, als er den Hamlet darſtellte. Gediegneres leiſtete er in Stücken aus dem Familienkreiſe als Wiburg in „Stille Waſſer ſind tief“, als der junge Klingsberg im „Ring“ auch als Repräſentant älterer Charaktere, wie des Siegfrieds von Lindenberg, in deſſen Biederkeit er ſeine eigene

*) Kritiſcher Anzeiger bei Hartung in 4., 1796. S. 25. — Ein Trauerſpiel „Otto von Wittelsbach“ von Steinberg iſt nicht auf des Directors Rechnung zu ſetzen.

zur Anschauung brachte. Er sang in der „Louise“ und im „Doctor und Apotheker.“ Obgleich es den Königsbergern wohl that, auch von Haffner sagen zu können, daß er die höhere Ausbildung unter ihnen erlangt habe, so gab ihnen doch sein monotones, oft ungelenkes Wesen — wie bei vielen Schauspielern war auch bei ihm Nachläßigkeit im Memoriren daran Schuld — Anstoß und Aergerniß. Immer kälter empfangen, verabschiedete er sich 1792 und ging nach Riga. Seine Gattin, die das Cordelchen in „den Jägern“ spielte, war unbedeutend. Haffner starb in seiner Vaterstadt, wo ihm mehr Anerkennung zu Theil wurde, 58 Jahre alt.

Joh. Friedr. Kramp aus Lüneburg betrat 17 Jahre alt 1770 die Bühne*). Längere Zeit spielte er in Lübeck und hier längere Zeit zusammen mit dem genannten Engelhardt. Darauf war er Mitglied der Wäserschen Truppe.

„Selten hat ein fremder Künstler so viel Lob von auswärtigen Rezensenten mitgebracht und sehr selten ist dieses Lob bei seiner hiesigen Erscheinung so bestätigt worden als bei ihm. Selbst im kleinsten Zuge sieht man den Meister, der desto *größer ist*, je weniger ihm die Natur, so wie die Kunst fast Alles *verliehen hat*. Seine Gestalt, seine etwas unangenehme Sprache, fast Alles nimmt gegen ihn ein und doch, wer sah ihn je eine Rolle durch spielen, ohne befriedigt zu seyn? so ging's in Lear, seiner Debüt-Rolle. Sein erstes Erscheinen auf dem Theater war ihm sehr entgegen, aber kaum hatte er einige Szenen gespielt, kaum hatte er den Fluch über seine Tochter ausgestoßen, als auch seine hinreißende, nie falsche Declamation, sein herrliches Mienenspiel ihm alle Herzen gewann. Seine Verdienste, wie der Beurtheiler weiter sagt, bewährten sich noch mehr in den Familiengemälden und ließen angeborene Mißstände, wie die schnarrende Stimme und die Kälte, die über seine Gesichtszüge verbreitet war, bald ganz vergessen. Er stieg immer höher und als er im vorgerückten Alter der Bühne entsagte, galt er noch in manchen Rollen für unerreichbar. Selten erschien er in der schimmernden Tracht eines Helden und, wenn er nicht Könige figurirte, so zeigte er sich auch in Tragödien, wie in der Titelrolle des „Nathan“, ohne alles Gepränge. Seine Stärke bestand in der Charakterzeichnung strenger, aber

*) Wald und Reber Pr. Manatsschrift. Elbing 1789. II. S. 64.

edler Väter und ſein Fach waren nach der Theaterſprache: tragiſche Greiſe. Kramp kam gleichzeitig mit Mad. Pauly und Haffner aus Dresden nach Königsberg. „Wer ihn einmal ſieht, iſt von ſeiner Trefflichkeit überzeugt. Heil der Schuchiſchen Geſellſchaft, daß ſie ihn zum Mitgliede hat.“ Noch höher ſteigerte ſich der Beſitz des Künſtlers in Verbindung mit der eben ſo begabten Mad. Pauly, welche ſeine Gattin wurde. Neben einander pflegten ſie in Hauptrollen nicht geſehn zu werden. Wenn er den Nathan gab, ſo ſie die Daga und, wenn ſie die Iſabella von Meſſina darſtellte, ſo er den Diego. Unübertrefflich war er als der Oberförſter in den „Jägern“, als der Wirth in der „Minna von Barnhelm“ in den übereinſtimmenden Rollen als Miller in „Kabale und Liebe“ und als Spindler in „Julius von Saſſen.“ Er ſang den Arur und den Tapezirer Martin in der „Fanchon.“ Das Krampiſche Ehepaar hielt ſich ſeit der Bühnentheilung 1802 fern von Königsberg und ſpielte fortan mit immer gleich bleibendem Beifall in Danzig, wo es ſeine Tage beſchloß. Ehe es vom Theater abtrat, ſah man die beiden Künſtlergrößen in untergeordneten Rollen, ſo 1810 in der Weißenthurn „Wald bei Herrmannſtadt“ als den alten Landmann und ſeine Frau. — Seit ihrer Anſtellung hatten beide durch ihren ſtillen muſterhaften Lebenswandel, in dem bei ihnen der rauſchende Theaterjubel wohlthätig verhallte, ſich die allgemeinſte Liebe und Achtung bei der Bürgerſchaft in Danzig gewonnen. Sie bewarben ſich um einen Poſten bei der Stadt und empfingen ihn, wie ſie es wünſchten. Am 1. Juni 1811 wurde er Speiſevater (Inſpector) und ſie Speiſemutter des Kinder- und Waiſenhauſes und ſie verſahen das Amt zuſammen 12 Jahre in löblichſter Weiſe. Merkwürdig iſt es, daß darum die Schauſpielkunſt ihnen keineswegs gleichgültig wurde und daß ſie aus Liebe zu der ihnen untergebenen Anſtalt in jedem Jahre noch einmal die Bühne betraten, nämlich in einer Vorſtellung zum Beſten des Waiſenhauſes. Eine ſolche pflegte gewöhnlich den frühern Theaterfreunden eine alte Erinnerung zurückzurufen, ſo ward 1815 „Galora von Venedig“ gegeben, 1821 „Die Stricknadeln“ *). Prologe und Epiloge wurden von den Feſtge-

*) 1816 kamen ſo „Die deutſchen Kleinſtädter“, 1818 „Reue und Erſatz“ von Vogel, 1819 „Der Herbſttag“ von Iffland zur Aufführung. Dieſen der Wohl-

bern, die ſich aber Gäſte nannten, und von Waiſenknaben gehalten. — Als Kramp das ſiebenzigſte Jahr erreicht hatte, ſtarb er im März 1823. Die Wittwe begab ſich in ein Hospital, in dem ſie von einer Penſion bis 1835 lebte.

Die Rollen, die Haffner geſpielt, empfing Schwartz, der aus Hamburg nach Preußen kam. Tüchtig in der Oper, groß im recitirenden Schauſpiel, überſtralte er Alle vor und nach ihm. Ungeſchmälert bleibt ihm die Ehre, die Bühne Königsbergs zu einer Muſterbühne erhoben zu haben.

Friedr. Karl Roose gehört auch zu den Heldenſpielern dieſer Zeit. Er wurde als ein junger fein gebildeter Mann von Schwartz der Direction empfohlen und kam aus Regensburg im Aug. 1794 nach Danzig. Wie überall bewährte ſich auch bei ihm Schwartzens richtiger Blick. Obgleich er ſchon auf mehreren Bühnen geſpielt hatte, ſo konnte ſeine Beſcheidenheit nicht die Scheu überwinden, die oft ein falſches Urtheil veranlaßt. Er gab den Hamlet, den Wiburg und den Garſias in der „Galora von Venedig" mit nicht ungetheiltem Beifall. Bei allem Fleiß, den er auf die Sprache verwendete, fiel ſein rheiniſcher Dialect unangenehm auf. In einer Vorſtellung wurde gepfiffen und wenn man auch, im Kampf mit der ihm feindlichen Partei, ihn durch Hervorruf ehrte, ſo mußte er zur Betrübniß Bachmann's, Schwartzens und zu ſeiner eignen, der gern von beiden gelernt hätte, Königsberg verlaſſen. In einer von ihm herausgegebenen Schrift ſagt er, daß er aus Neigung Schauſpieler geworden und daß bei ihm nicht Kunſt nach Brot gehe *). Im Auslande arbeitete er ſich ſchnell zum größten Künſtleranſehn empor. Als er 1808 den Tod ſeiner talentvollen Gattin Betty betrauerte, wirkte er an dem k. k. Hoftheater in Wien als Inſpicient **) unter ſeinem Schwie-

thätigkeit gewidmeten Vorſtellungen entſprachen die zum Vortheil des ſtädtiſchen Lazareths in Danzig (ſeit dem Aug. 1779 fanden ſie ſtatt) in welchen einige Male ein anſeſſiger Kaufmann Peter Deniler ſpielte, von dem früher ſchon die Rede war.

*) „Epiſtel an den Verf. des im 15. Stück der Annalen des Theaters nebſt kleinen Bemerkungen über Kunſt, Geſchmack, Kritik und Darſtellung." Königsb. 1795.

**) Jetzt iſt der Inſpicient das hinter der Szene, was der Souffleur vor der Szene iſt. Früher hatte er mehr zu bedeuten" denn es heißt: „jeder Schauſpieler iſt gebunden, die Rolle ſo auszuführen, als es der Inſpizient angiebt."

gervater, dem Regiſſeur Eckardt-Koch. Ueber ſeinen künſtleriſchen Werth erklärt ſich Ed. Devrient ſehr günſtig *).

Wenn über die Tüchtigkeit der Schauſpieler eine Meinungsverſchiedenheit zwiſchen Direction und Publikum grell hervortrat, ſo noch mehr in Betreff jugendlicher Schauſpielerinnen, weil hier die Verehrer für ſie Partei nahmen und durch vorlaute Aeußerungen des Beifalls und Mißfallens für die Begünſtigten Vortheile zu erringen ſuchten. Die größte Aufmerkſamkeit wurde den Sängerinnen geweiht. Die Directrice ſah ſich gezwungen, es mit einem Theile zu verderben.

Vergeſſen war ſchon die Zeit, als Madam Ackermann bei ihrem Debüt in einer Oper einen glänzenden Sieg davontrug und Herklots ſang:

Selbſt die den Wettgeſang mit Dir begannen,
Verlieren gern — was ſie ſchon faſt gewannen,
Den ſchweren Preis.

Die Sängerinnen neben ihr ſahen damals ihren Ruhm verdunkelt, jetzt war an ihr die Reihe, zurückzutreten. Man verlangte eine „Bravoura", wie man ſich ausdrückte, ſeitdem in den Mozartſchen Opern eine Conſtanze und eine Königin der Nacht geſungen ſeyn wollte. Die dreißigjährige Mad. Mattſtädt, die als eine ſolche berufen wurde, entſprach wohl nicht den Erwartungen und verließ bald den Schauplatz. Jugendlich aufblühende Talente, glaubte man, wären geſchickter von ihrem Enthuſiasmus für die Kunſt Rechnung zu tragen. Eine Dem. Werther begrüßte man als die vierte Huldin:

Drum war ſchon früh Thaliens Erſtlingsgabe
Und eine Götter-Stimme dein. —
Drum ſchrieb ſie frühe ſchon in deinen ſchönen Buſen
Mit Roſen-Schrift: Vollkommenheit *).

Auch ſie verſchwand. Längerer Gunſt hatte ſich Mad. Zander zu erfreuen. Henrici's Töchter Roſa und Minna ſpielten ſchon in zartem Alter Soubrettenrollen und verſuchten ſich in Geſangpartien. Die eine an den Souffleur Zander verheirathet,

*) Geſch. d. deutſchen Schauſpielk. III. S. 139.
*) Gedichte von F. L. Z. Werner. Königsb. 1789. S. 88.

bildete ſich zu einer vorzüglichen Sängerin aus, ſo daß ſie, noch nicht 20 Jahre alt, nur in Singſtücken und Opern auftrat. Sie gab den Oberon in Wranitzkys Oper, ſie ſang im „Don Juan" die Laura (Elvira), in der „Zauberflöte" die Königin der Nacht, die ſie von Mad. Ackermann überkommen und in „Lilla oder Schönheit und Tugend" von Vincenz Martin die Lilla, die ſie nach dem Ausdruck eines mißliebigen Recenſenten vom J. 1794 erobert hatte und die man wahrſcheinlich von einer anderen Sängerin wollte geben ſehn*). Mad. Zander erſcheint zuletzt 1799. Mit dem Verluſt der Stimme verlor ſie Alles, und dem Muſendienſt entfremdet, mußte ſie, um ihr Leben zu friſten, niedere Dienſte verſehn.

Jeannette Kaltenbach 1776 in Danzig geboren, ſpielte kleine Rollen ohne Glück, wie gefällig auch immer ihre blühende Jugend, ihre Geſtalt und ihr Anſtand war. Nach zwei Jahren 1789 wurde aber ihr Spiel und ihr Geſang als hinreißend in Verſen und lautem Beifallruf geprieſen. Die Directrice, die in wohl kleidender Jünglingstracht als Louiſe entzückt hatte, fand ſich dennoch veranlaßt, 1791 die Rolle an ſie abzutreten, vielleicht weil Benda zu den Beſchützern der jüngeren Sängerin gehörte. Seitdem ſtieg ſie mit jedem Abend höher in der Gunſt der Zuſchauer. Ein Inpromtü von Werner lautete:

Wer von uns Männern hat als Jungen dich geſehn,
Und fühlte nicht, was Männer fühlen?
Welch Mädchen glühte nicht und mußt beſchämt geſtehn,
Du ſeyſt Aglaja ſelbſt und könnteſt Amorn ſpielen?

Sie ſpielte die Friderike in den „Jägern" und ſang die Roſalie im „Apotheker und Doctor" mit gleicher Anmuth. Sie that ſich in Mozartſchen Opern hervor und ſang die Pamina 1794 ſo vortrefflich, daß man ihr in Verſen ſagte, ihr Geſang wirke in der Zauberflöte den rechten Zauber und ihrer Engelſtimme Silberton wäre im Stande, den Erfinder der Melodien dem Grabe zu entlocken. Sie theilte es mit der Baranius, daß wenn man etwas an ihr ausſetzte, ſo zu große Jugend. Als ihr Talent der glücklichſten Entwicklung entgegengereift, wurde ſie der Kunſt ent-

*) »Ueber den letzten Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpieler-Geſellſchaft in Danzig 1794."

rückt, indem ein Herr v. Oſten aus Curland ihr 1794 Herz und Hand bot *). Sie kehrte aber wieder zur Bühne zurück und nach ihrer Trennung ſpielte ſie in Breslau Anſtandsdamen als Mad. Oſten, denn das v. (das v. Kurz nicht verläugnete) wurde damals nicht auf dem Comödienzettel gelitten.

Im J. 1794 kam Mad. Wolſchowski mit ihren beiden reich begabten Töchtern nach Preußen. Anfänglich wurde die Familie wenig beifällig, beinahe theilnahmlos aufgenommen. Von Dem. A. Wolſchowski, nachmals Mad. Schwarz, heißt es: „ihre Stimme iſt angenehm, aber von wenigem Umfang, Bravour-Sängerin kann ſie daher nie werden" **). Die Meinung änderte ſich bald. Sie lehrte, welche Anſprüche man an eine Geſangskünſtlerin zu machen hatte und ſie ſteht an der Spitze der großen Sängerinnen in Königsberg und Danzig. Mad. Ackermann mußte ihr ihre Stelle in der Oper einräumen und die Directrice auf dringendes Verlangen des Publikums ihre dankbarſten Rollen, namentlich die jugendlichen, im recitirenden Schauſpiel.

In dieſem waren unter den Damen die bedeutendſten die Directrice und Mad. Kramp.

Mad. Johanne Charlotte Wilhelmine Pauly, nachmalige Mad. Kramp, von der ſchon oben die Rede war, war eine geborne Löffler und betrat 26 J. alt zuerſt die Bühne. Sie vertauſchte die Thiemſche Geſellſchaft mit der Wäſerſchen und dieſe mit der Schuchiſchen. Als tragiſche Schauſpielerin that ſie ſich in den Forcerollen der Agneſe Zanetti, Orſina und der Lady Macbeth hervor. Als denkende Künſtlerin durchdrang ſie nach dem Bericht der Rezenſenten die Leidenſchaften bis in die geheimſten Tiefen des Herzens und ſpielte mit Meiſterſchaft Königinnen, die Eliſabeth im „Richard III." und im „Eſſex" und in „Maria Stuart" die Iſabella in der „Braut von Meſſina"; ihre große imponirende Geſtalt rechtfertigte ſchon allein die Wahl. In lobpreiſenden Beurtheilungen wird geſagt, daß ſie im Tragiſchen und

*) In mehren Jahrgängen des Th. Kalenders lieſt man, daß ſie ein Herr v. Sacken geheirathet habe, in Verwechslung mit Mad. Einer, die von v Sacken, auch einem Curländer, heimgeführt wurde. Die Königsberg betreffenden Nachrichten ſind hier, beſonders was Namen betrifft, ſehr ungenau, ſo wird Kramp, Kranz, Fasquiel Vascivel und Kwell genannt.

**) Th. Kal. 1797. S. 291.

Komiſchen gleich groß geweſen. In der kleinen Rolle der Frau Günther in der „Louiſe" entfaltete ſie im Spiel und Sang ſoviel Humor, daß ſie die Ehre des Hervorrufs mit der Hauptperſon theilte. Sie gab die Oberförſterin, Mad. Bernhard im „Räuſchchen" und ähnliche Rollen ſo lange unübertrefflich, bis Mad. Wolſchowski zeigte, daß in ihnen der Ausdruck der Wahrheit durch Gemüthlichkeit noch geſteigert werden könnte. Staunen erregte Mad. Kramp durch ihre Rolle in: „Wiſſenſchaft geht vor Schönheit" (nach Goldoni), in der ſie mit Geläufigkeit lateiniſch disputirte. Wegen ihrer klaren Ausſprache und gefühlvollen Declamation wurde ſie mit Recht beneidet und daher beinahe regelmäßig zum Vortrag von Feſtreden gewählt; in einer ſolchen pflegte ſie zuletzt in den Waiſenhaus-Vorſtellungen Worte des Dankes an die Verſammelten zu richten. Schon 63 Jahre alt ſpielte ſie zum Beſten des Waiſenhauſes noch die Agneſe Zanetti. — Sie blieb, ſo lange ſie den Muſen huldigte, der Directrice treu, mit Ausſchluß einer kurzen Zeit im J. 1795, die ſie zur Wiederherſtellung ihrer Geſundheit in einem Bade verlebte; ſie gehörte *ſeit 1802* ausſchließlich der Danziger Bühne an und noch lange nach ihrem Abgange hatte ſie Einfluß auf die jugendlichen Schauſpielerinnen und zwar nach einer Nachricht einen ſchädlichen.

Friederike Bachmann geb. Schuch trat am 1. Januar 1767 in Berlin ins Leben. Von der Mutter für die Bühne beſtimmt, empfing ſie von dem einſichtsvollen Schmidt Unterricht in der Declamation. Sie begann als Kind ihre Künſtlerlaufbahn mit der Arabella in „Miß Samſon"; ſpäter war es für gewöhnlich das Julchen im „Räuſchchen", in dem ſich die kindlichen Talente zuerſt redend vernehmen ließen. Friederike ſang und tanzte und, nachdem ſie verſchiedene Kinderrollen gegeben, wetteiferte ſie als Sängerin mit der etwas jüngeren Baranius und als Tänzerin mit Mad. Einer. Sie ſpielte die Lotte im „deutſchen Hausvater", die Cora, Gurli, Amalie in Kotzebue's „Kind der Liebe", die Friederike in den „Jägern" mit verdientem Beifall, ſie zeichnete ſich in Darſtellung der muntern muthwilligen Mädchen in den Jüngerſchen Luſtſpielen aus. Sie beſeelte ein reger Enthuſiasmus für die Kunſt, wie ihre Mutter. Von ihr kurz vor ihrem Abſterben in das Weſen des Directionsgeſchäfts eingeweiht, befolgte Friderike die Lehren mit heiliger Ver-

bindlichkeit. Man erkannte es und dankte ihrem Wirken, man nahm aufrichtigen Antheil an den Leiden und Freuden der Künſtlerin, die unter den Augen der Zuſchauer groß geworden, und im Vertrauen darauf konnte ſie in einer poetiſchen Anrede beim Wiedererſcheinen nach dem Wochenbett die Worte ſagen:

Bin ich Euch noch, was ich Euch ſonſt geweſen,
O wohl mir dann, daß ich geneſen.

Beim Abſchied von Danzig:

— — denkt zurück
An Riekchen, die der Morgenſonne
Betend für Euch nun bald entgegenblickt.

Die Kritiker, die der Direction Fehler vorrückten, ſtörten nicht weniger als ihre Vertheidiger das innige, freundſchaftliche Verhältniß. Ihre Mutter erhob ſich erſt zu Anſehn, ſeitdem ſie allein ſtand, und der thätigen Mad. Bachmann ſchadete wohl nichts mehr, als daß, wie ihre Schweſter eine minorenne Mitdirectrice war, auch ihr Stiefbruder und ihr Mann als minorenn ſich betrachteten. Um den Spottnamen Souveraine abzuweiſen (wogegen ſie ihre Mentoren Künſtlerprätendenten nannte) erklärte ſie, daß Alles von Allen gemeinſchaftlich berathen und beſorgt würde; allein es war bekannt, daß Steinberg nur das Oekonomiſche leitete und Bachmann d. ä. nur ſpielte und die Proben abhielt, dagegen ihr die Wahl der Stücke und die Rollenbeſetzung überließ. Wenn die Directrice auch nicht frei von Eitelkeit und leidenſchaftlicher Gereiztheit war, ſo wurde ſie doch nicht vom Vorwurf getroffen, aus rollenſüchtigem Ehrgeiz die neu aufſtrebenden Kräfte niederzuhalten, um zum Schaden der Kunſtgenoſſinnen ſelbſt als junges Mädchen ſtets auf der Szene zu erſcheinen. Man griff ſie an der bei Theaterdamen empfindlichſten Stelle an, indem man an ihr Alter erinnerte und in einem Bericht die 28jährige, gar eine 30jährige Schöne ſchalt. Wider frühere Gewohnheit hielt man es ihr bitter genug vor, daß ſie allein von ihrer „Mutter gebildet ward, nie bei einer andern Geſellſchaft geſpielt, ja vielleicht kaum eine andere geſehn und nur vor dieſem Publikum geſpielt habe.“ Die Familie Wolſchowski rief, ohne wie es ſcheint, Intriguen anzuzetteln, eine neue Geſtalt der Dinge hervor. Bei Mad. Ackermann, Mad. Kramp und der Directrice wurde durch ſie Mißmuth geweckt. Man verkannte ältere

Vorzüge, indem man ein neues Talent erhob und vor Entzücken es überſah, daß die Erſcheinung der Dem. A. Welſchowski dem Auge manches Ungefällige darbot. Was an ihr mißfiel, ſollte Schuld der Directrice ſeyn. Dadurch daß ſie in einem Auftritt zu brilliren ſich angelegen ſeyn ließ, ſollte ſie einmal die Mitſpielende verlegen gemacht haben. Obgleich Mad. Baranius in Berlin, beinahe in gleichem Alter ſtehend, die früher genannten jugendlichen Rollen fortan ſpielte, ſo entſchloß ſich Mad. Bachmann die Louiſe der Dem. Kaltenbach, die Gurli der Dem. A. Wolſchowski abzutreten. Auch die Margarethe in den „Hageſtolzen" ward ihr abgetrotzt, indem das Publikum in Danzig an zwei Abenden mit wüthendem Lärm die Iffländiade verlangte, um in ihr Wolſchowski die Mutter und die Tochter zu ſehn. Mad. Bachmann gab nach*), ungeachtet eines Drohbriefes, in dem man ihr die Wahl ließ zwiſchen neuem Tumult oder Beibehaltung der Margarethen-Rolle. In der Rolle der Minna von Barnhelm, der Eulalia, der Natalie in Kratter's „Mencikof und Natalia" und der Aſanaſia in Kotzebue's „Graf Benjowski" blieb ſie jetzt noch ungekränkt, allein ſie ſah es richtig voraus, daß man es verſuchte, ſogar Eiferſüchtelei zwiſchen ihr und der eignen Schweſter anzufachen. Charlotte Schuch, ſpäter mit dem jüngern Bachmann vermählt, machte auf der kaum betretenen Künſtlerlaufbahn außerordentliche Fortſchritte. Ehe die Directrice zu dem Fach der Mütter überzugehn für gut fand, bildete ſich Mad. Bachmann d. j. in ausdrucksvollen Charakteren aus und nahm auf der Szene neben ihrem Schwager Jean Bachmann in Tragödien eine ehrenvolle Stelle ein. Jene den Vergleich mit der Schweſter fürchtend, zu ſtolz um ältere Rollen zu ſpielen, betrat immer ſeltener die Bühne, angeblich weil Krankheitsleiden ſie dem Künſtlerberuf entzögen. Sie verſuchte ſich als dramatiſche Schriftſtellerin und ihr 1795 dargeſtelltes Luſtſpiel: „Duelliren und Copuliren" gefiel**). Nach dem Brande des Schauſpielhauſes, der

*) Sie ſchreibt in der 1795 gedruckten „Berichtigung des Aufſatzes über den letzten Aufenthalt der Schuchiſchen Schauſpielergeſellſchaft in Danzig." S. 12: „Sogleich trat ich die Margarethe an Dem. Wolſchowski ab. Anfänglich weigerte ſie ſich, ich bat aber und ſie ſpielte." Die Schrift iſt wahrſcheinlich aus Roose's Feder gefloſſen.

**) Im ſelben Jahre wurden gleichfalls mit Glück die Arbeit einer andern

eine neue Rührigkeit verlangte, erſcheint ihr Name häufiger auf dem Comödienzettel ſo als Amalie in den „Räubern“ und zuletzt 1799 als Leonore in „Fiesco“. Nach der Theilung der Theater iſt ſie in Danzig nur Directrice bis zum unglücklichen Kriege und nur, wenn eine Benefiz-Vorſtellung für ſie und für ihre Kinder gegeben wird, lieſt man noch Friederike Bachmann, aber nicht in der Reihe der Spielenden. Außerhalb Danzigs ließ ſie ſich herab ſelbſt Statiſtenrollen zu übernehmen *).

Wenn bei den Schauſpielern es ſonſt gewöhnlicher „Noth ohne Sorgen“ als „Sorgen ohne Noth“ heißt, ſo ſah Mad. F.

Dame in Königsberg aufgeführt: „Beſtrafte Eitelkeit“ nach the old maid von einer jüdiſchen Kaufmannsfrau Seligmann. Th. Kal. 1796. S. 215.

*) Weniger bedeutend im Schauſpieler-Perſonal ſind: Joh. Chr. Krofegk mit Frau. Er, ein Berliner von Geburt, hatte zu Abbt's Truppe gehört. Sie traten auf dem Schuchi'ſchen Theater zuerſt in „Kabale und „Liebe‘ auf, er als Ferdinand ſie als Lady Milford. Da ihnen verdiente Anerkennung nicht zu Theil wurde, ſo gingen ſie bald ab 1790. Weyrauch und ſeine Frau ſpielten nicht ohne Beifall und gingen 1800 nach Petersburg. Arnoldi aus Potsdam, ein Porzellanmaler, erwarb ſich als Schauſpieler, ein anderer Czechtitzky vornämlich die Gunſt der Frauen. Beſonderes Glück machte er in Mitau. Er war 1794 für ein Paar Jahre bei der Schuchiſchen Bühne angeſtellt, wo er zuerſt den Hamlet ſpielte. Zu verſchiedenen Zeiten gab er darauf, ein unſtätes Leben führend, in Königsberg Gaſtrollen und nie ohne Beifall. Weisſchuh Roose's begünſtigter Nebenbuhler, trat in Opern in Tenorpartien auf. Wieland, Selke aus Reval geben Liebhaberrollen. Ohlhorſt und Frau aus Strelitz, beide ſingen, verlaſſen bald nach ihrer Anſtellung 1794 die Bühne. Mattſtädt ſpielt Alte, deſſen Frau Säugerin. Schmidt, Baß, ſingt den Saraſtro. Herford, Tenor, den Gonſalvo oder Ottavio. Schirmer kleine Singpartien, Adam im Dorfbarbier, ſeine Kinder ſpielen Kinderrollen. Chevalier, Lange, Hanſchmann und Heinze Bedientenrollen, letzterer ſingt.

Mad. Mühle und Dem. Hliſcher kleine Rollen, letztere heirathet Zimmermann. Dem. Fasquiel, aus Königsberg gebürtig, ſpielte Kammermädchen, übernahm aber als Galora eine zu große Aufgabe. Dem. Moſer aus Danzig gab 1788 Julchen im „Räuſchchen“ 15 J. alt. Dem. Wotruba ſingt die Pamina. Dem. Hellwig ſingt. Die 1795 als vorzüglich verheißene Sängerin Fiala gefällt nicht und verſchwindet bald. Mad. Irmiſch und Tochter kurze Zeit 1801 angeſtellt.

Kahle, darauf Zander, Souffleurs. (Früher hieß es 1781 „einige Mitglieder der Geſellſchaft vertreten die Stelle wechſelsweiſe“). Greve Caſſirer.

Von Schwartz, der Familie Wolſchowski, Cillag u. ſ. w. im Folgenden.

Bachmann, ob auch meist mit trüben Blicken, das Institut blühen und gedeihen, das in wohl geordnetem Zustande auf die Geschwister Schuch vererbt, durch günstige Umstände aller Art gehoben wurde. Wenigstens während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II. ruhte ein sichtbarer Segen auf dem Unternehmen und auch in späterer, unglückschwangerer Zeit war der Schrecken größer als die Gefahr. Die Einnahme entsprach dem bedeutend gesteigerten Bedarf vollkommen. Die Vortheile, die Jester durch seine Arbeiten der Direction der Mad. Schuch zuzuführen strebte, konnte er erst nach der Verbindung mit seinem Freunde Benda der nachfolgenden gewähren. So lange waren Kotzebue *), Dittersdorff und Mozart kaum dem Namen nach bekannt, die auf einmal mit unerschöpflichem Segen das Repertoir bereicherten, so daß 1788 das Ballet aufgegeben werden konnte; es ward nicht mehr verlangt, weil es, wenn auch ein guter Tanzmeister gewonnen war, ohne kostspielige Ausstattung nie den rechten Effekt zuwege brachte. Vordem suchte man durch einen einzelnen, neu angestellten Künstler die Theaterlust aufzufrischen und ihr anziehenden Reiz einzuflößen. Die neue Direction konnte, da eine von ihr unternommene Reise zur Gewinnung ueuer Mitglieder den besten Erfolg hatte, eine ganze Zahl ausgezeichneter Darsteller dem Publikum vorführen, von denen mehrere, was wohl in Anschlag zu bringen ist, schon zusammen gespielt und sich an einander gewöhnt hatten, so daß „die allgemeine Zufriedenheit" die glückliche Wahl anerkannte. Die beschwerlichen Reisen der Gesellschaft, die jährlich unverhältnißmäßige Summen verzehrten, wurden immer mehr und mehr eingeschränkt. Ungeachtet der gastlichen Aufnahme, die die Gesellschaft stets in Curland fand, folgte dem ersten Besuch der neuen Direction 1788 erst nach vier Jahren der zweite. Vorwand des Nichterscheinens wurde von den kriegerischen Verhältnissen hergenommen. Als die Truppe 1791 die Bühne in Mitau eröffnete, hielt Mad. Kramp den von Grüner gedichteten Prolog, einen zweiten am Namenstag des Herzogs und als in Liebau die mit Beifall gekrönten Vorstellungen fortgesetzt wurden, so empfing als Geschenk die Directrice 50 Dukaten und eben soviel ihre

*) Iffflands „Jäger" wurden von Mad. Schuch in Szene gesetzt und die Oberförsterin war eine ihrer letzten Rollen.

Gesellschaft. Dennoch ergab die in Königsberg aufgemachte Rechnung, daß der Vortheil ganz unerheblich sey, da die Reise hin und her 1500 Thlr. gekostet hatte. Indessen hatte die Rigische Bühne seit der Leitung von Koch und Meyrer Ansehn gewonnen und die von dem letzten mit Madam Bachmann seit 1788 gepflogenen Unterhandlungen wegen Abtretung des auf Curland lautenden Privilegiums konnten zum glücklichen Abschluß kommen. Mad. Bachmann hatte die Ablösungssumme um so mehr als Geschenk anzusehn, als der Herzog 1793 für immer Curland verließ und es 1795 an Rußland abtrat. Man hielt sich auch nicht mehr zu jährlichen Reisen nach Danzig verpflichtet. Wenn die dortige Comödienbude 1781 als bequem und geräumig gelobt wurde, so entsprach sie nun bei ihrer Schadhaftigkeit und den neuern Anforderungen nicht mehr dem Bedürfniß. Im J. 1788 wurde das Haus von einer Baucommission untersucht und, wohl zum Verdruß der Spielenden, für noch haltbar befunden, im Jahr 1795 *) spielte die Gesellschaft ununterbrochen in Königsberg und besuchte weder Elbing noch Danzig, am 24. Juni 1797 erklärte die Direction, daß sie bei der immer mehr sich verschlechternden Verfassung des Lokals nicht zurückkehren könnte, denn es wäre zu klein, Kälte und Zugwind erzeugten häufig Erkrankungen und der Gewinn — die Reise mit den Reisegagen betrugen 1500 Thlr. — stünde nicht im Verhältniß mit den Mühseligkeiten, so daß der Bau eines Schauspielhauses als Erforderniß ihres Wiederkommens zu betrachten sei. So konnte man sich aussprechen, da der größere Reichthum Königsbergs seit 1793, die Zahl vornehmer Kaufmannsfamilien, die sich für das Theater interessirten, die lebens- und schaulustigen Kurländer, die mit ansehnlichen Wechseln die Universität bezogen **), dem Kunstunternehmen ausreichende Subsidien sicherten.

*) Im Th. Kal. 1797. S. 289. wird gesagt, daß vom 29. Sept. 1794 bis Ende Aprils 1796 in Königsberg gespielt sei, allein wir wissen, daß am 11. und 18. Nov. 1794 in Danzig das Parterre lebhafte Szenen extemporirte.

**) Man wird an die Schauspiellust der Göttinger Studenten erinnert in der Lebensgeschichte des Schauspieldirectors Abbt 1784. S. 22. „Damals liefen die Studenten wie rasend nach der Comödie und den Comödianten. Wenn der Wechsel verschwunden war, so wurden Uhren, Kleider, Bücher, Hemden, alles verkauft und versetzt. Wenige Collegia wurden gehört. Alles flog nach der Comödie."

Geringerer Glanz aber größere Freudigkeit umwebte daſſelbe zur Zeit der Madam Schuch. Sie, die an der Spitze ſtand, bewahrte den Künſtlerruhm und die Liebe des Publikums bis zum Grab, während Mad. Bachmann von jüngern Künſtlerinnen ſich überflügelt und die Gleichgültigkeit derer zunehmen ſah, deren Beifall ſie durch Gewiſſenhaftigkeit in der techniſchen Geſchäftsführung zu erwerben ſtrebte. Damals fügte ſich noch das Kunſturtheil und ſchrieb Verſtöße dem Zwang der Umſtände zu, während jetzt eine ſchwarzgallige Kritik die Zügel der Verwaltung verwirrte bis zur Ergreifung ſchiefer Maaßregeln, wie die Entlaſſung des Schauſpielers Roose. Mißliche Verhältniſſe, ſchwer zu befriedigende Verpflichtungen, oft die Sorgen für den nächſten Tag werden manchmal ſchlafloſe Nächte der frühern Direction bereitet haben, aber ihr blieb das Haus, an welches ſich das glänzende und erhebende Andenken an Conrad Ernſt Ackermann und Franz Schuch, den Vater, knüpfte, zwei Männer, die in Ehren den künſtleriſchen Lebenslauf abſchloſſen. Mad. Bachmann wurde dagegen durch einen Blitzſchlag aus heiterer Luft, durch ein urplötzliches Unglück zu Boden geſchlagen, und völlige Rathloſigkeit brachte ſie an den Rand der Verzweiflung. Sie ſah das Ackermannſche Schauſpielhaus ein Raub der Flammen werden gerade da, als ſie ſich ſtolz von den Danzigern abgewendet hatte, die Macht des Unſterns erhöhte ſich noch, als der König 20 Tage darauf ſtarb und die Landestrauer denen, die Alles verloren hatten, den Erwerb verbot.

Am 27. Oct. 1797, als „Galora von Venedig" geſpielt werden ſollte, brach vor Anfang der Vorſtellung um 3 Uhr Feuer im Büffet (in der Punſchbude) aus und griff bei ſtarkem Winde ſo heftig um ſich, daß das Theater mit drei anderen Häuſern in Aſche ſank und weder die Bibliothek und die Partituren, noch die Garderobe, geſchweige denn die Decorationen und andere Habſeligkeiten gerettet werden konnten. An 40 Familien wurden brodlos.

Die Geſchwiſter Schuch erklärten die Direction einſtweilen niederlegen zu müſſen. Die Schauſpieler erwählten aus ihrer Mitte ein Comité und Ströbel, Schwartz und Kramp boten ihren ganzen Einfluß und ihre ganze Thätigkeit auf zur Abhülfe augenblicklicher Noth und zur Errichtung eines kleinen Theaters. Die Mildthätigkeit der Einwohner wurde in Anſpruch ge-

nommen, eine Summe als Fonds zu einem neuen Unternehmen von den Theaterfreunden in Königsberg und Danzig beſorgt und die Vorſtände der erſten Theater von dem Ereigniß in Nachricht geſetzt. Ströbel wandte ſich in einem Brief an Riga und es zeigte ſich, daß ſein Name dort noch in gutem Andenken ſtand. Der Schauſpiel-Director Meyrer erließ in Folge deſſen einen Aufruf an die Freunde der Kunſt und gab zum Beſten der Abgebrannten den „Oberon" mit einem Prolog, der vor einer dazu gemalten Gardine geſprochen wurde mit der Anſicht des in Aſche begrabenen Muſentempels. Bei „Ihrem traurigen Schickſal, ſchrieb darauf Meyrer am 28. Oct. a. St. 1797 an die Geſellſchaft, welches Sie betroffen und wovon mein alter Freund Hr. Ströbel mich benachrichtigt hat, konnte ich nicht umhin, ſoviel in meinen Kräften ſtand, Ihnen eilige Hülfe zu gewähren. Ich habe zu dieſem Zweck eine Vorſtellung gegeben, von welcher ich den Ertrag von 450 Thlr. Ihnen hiemit überſende, begleitet von dem herzlichen Wunſche, daß bald alle deutſchen Theater ein Gleiches thun mögen. So darf man ſich dem Vertrauen überlaſſen, daß ein Werk, welches ſeit vielen Jahren einen bedeutenden Rang unter den deutſchen Bühnen einnahm, auch fernerhin ſich erhalten werde." Am 26. März 1798 wurden in Berlin zum Vortheil der Bühne in Königsberg „die Räuber" dargeſtellt. Schröder in Hamburg, der mit dem von ſeinem Stiefvater erbauten Schauſpielhauſe ein merkwürdiges Denkmal früher Erinnerung zuſammengeſtürzt ſah, ſandte eine nicht unbeträchtliche Summe an das Comité. In Königsberg wurden zur Unterſtützung der Schauſpieler Concerte veranſtaltet. Anzeigen von eingegangenen Geſchenken lieſt man wiederholt in den Zeitungen. Laut Befehl wurde die für 6 Wochen beſtimmte Landestrauer für Muſik und Schauſpiel auf 8 Tage beſchränkt. Unterdeſſen war ein Theater im altſtädtſchen Junkerhof aufgeſchlagen und „von den anweſenden Schauſpielern zum Behuf ihrer ferneren Exiſtenz" zuerſt Iffland's „Hausfrieden" gegeben. Ungeachtet der geringen Kräfte und des beſchränkten Raums wagte man ſich an die Darſtellung der „Zauberflöte" und die den Spielenden nur zu nahe ſtehenden Zuſchauer erkannten, daß buntes Papier und Wachsleinwand zur Pracht der Gewänder verwendet war. Der Muſikdirector Mühle mußte aus dem Gedächtniß die verlornen Partituren aufſchreiben, wie

dies bei der Darſtellung des „Eremiten von Formentera" auf dem Comödienzettel angegeben wird. Ein Theil der Schauſpieler hatte ſich im November nach Danzig begeben und gab Vorſtellungen zu erhöhten Preiſen. In den Opern wirkten hier Schwartz und ſeine Frau, eine geb. Wolſchowski.

Nachdem der Schrecken verwunden und die Gefahr des Untergangs gewichen war, trat wieder die frühere Direction an die Spitze, die aber bis zur Entrichtung der Schuld für fremde Rechnung das Werk fortführte. Wie die andern Schauſpieler waren die dirigirenden auf eine Gage geſetzt und ſie begnügten ſich mit ſo Wenigem, daß „die gütigen Creditoren" ihnen Benefiz-Vorſtellungen gewährten.

Den redlichen Anſtrengungen folgte das Gelingen und zuverſichtlich konnte man dem Entſtehn neuer Schauſpielhäuſer in Königsberg und Danzig entgegenſehn.

Wenn wir die ſzeniſchen Leiſtungen in dieſem Zeitraum als Geſammtbild auffaſſen, ſo finden wir, daß nie vorher ſo viel Neues ſich zuſammendrängte, darum aber das Repertoir durchaus nicht bunter erſcheint, weil das Neue gefiel und oft wiederholt wurde. Das Deutſche tritt niemals ſo entſchieden hervor und ſchiebt das Fremdländiſche zurück. Claſſiſche Muſik übertönt die claſſiſche Dichterſprache. Viermal in der Woche verlangte das Publikum in Königsberg Opern*). Zur „Zauberflöte" kam eine Fortſetzung „das Sonnenfeſt der Braminen" von Hensler mit Muſik von W. Müller, das neue koſtbare Decorationen erforderte, neben „Don Juan" erhielt ſich in Gunſt das „Unterbrochene Opferfeſt" von Winter. Wenn auch die italieniſchen Opern: „der Director in der Klemme" und „die heimliche Ehe" von Cimarosa, „die Müllerin" und „der Barbier von Sevilla" von Paiſiello, „Lilla" und „der Baum der Diana" von Martin, „Axur" und „das Käſtchen mit der Chiffre" von Salieri gern geſehn wurden, ſo reichte der Ruhm dieſer Componiſten doch nicht im Fernſten an den Mozarts hinan. Die franzöſiſchen Opern, die ſonſt im Vorgrunde ſtanden, ſind bis auf wenige vergeſſen und nur von Gretry wird, als eine früher nicht genannte Schö-

*) Die Wäſer ließ ſogar (1790) alle 11 Tage eine neue Oper einſtudiren.

pfung „Richard Löwenherz" ausgezeichnet. Meiſt kleine Singſpiele erheiternden Inhalts werden von den Franzoſen entlehnt „der Faßbinder" von Audinot, „der kleine Matroſe" von Gaveaux. Deutſche Stücke, wie „der Dorfbarbier" von Schenk, der in alter Liebe ſich behauptende „Kaufmann von Smyrna" von Stegmann, „das Donnerwetter oder der reiſende Student" halten ihnen die Wage. Neben Dittersdorf und Friedr. Ludw. Benda gehört Wenzel Müller zur Tagesordnung, der durch „das neue Sonntagskind" die frohſte Laune weckte und durch ähnliche Stücke das Andenken an „das Sonnenfeſt" verlöſchte. Für die Coriphäen in Dramen und Comödien wird dadurch Spielraum gewonnen, daß eine große Zahl älterer Dichter ſich zur Seite geſchoben ſieht. Von Shakſpear geht beinahe nur „Hamlet" über die Szene. Von Leſſing, Goethe*) und Schiller werden „Minna von Barnhelm", „Clavigo", „die Räuber" und „Fiesco" verlangt. Durch Gaſtſpieler wird manches Trauerſpiel für die Dauer eingebürgert, ſo durch Eckardt-Koch „Otto von Wittelsbach" und durch Mad. Pauly, nachmalige Mad. Kramp, „Graf von Eſſex", von Dyck nach Banks**) bearbeitet. Die Luſtſpieldichter Jünger, Schröder, Bretzner, Iffland und Kotzebue treten mit ihren vornehmſten Erzeugniſſen auf. Zu ihnen geſellt ſich Vogel, deſſen „Amerikaner" mehrfach zur Aufführung gebracht wird. Manche Stücke wurden nach dem Manuſcript gegeben, wie 1796 das noch immer anziehende Luſtſpiel: „die Schachmaſchine" das Beck nach dem Engliſchen ſchrieb. Unter den kleinen Stücken ſind es „die beiden Billets" von Wall (Heyne), die ein über das andere Mal als wirkſames Nachſpiel dargeſtellt werden. Was dem Romanenleſer gefallen, reizte in dramatiſirter Form zum Anſchaun und wie „Werther", ſo wurde auch der „Siegfried von Lindenberg" in Szene geſetzt; Romanenſchreiber hielten ſich darum, wie es ſcheint, für berufen, auch als Dramatiker zu erſcheinen, ſo ſchrieb Spieß eine „Clara von Hoheneichen" und Lafontaine eine „Tochter

*) „Die Mitſchuldigen" verſchwinden nach den erſten Vorſtellungen.

**) Leſſing hob die engliſche Tragödie aus dem Dunkel hervor. Von der Dyckſchen Bearbeitung wurde 1786 die dritte Auflage gedruckt. Goethe hielt das Stück für bedeutend genug, um es mit einem Epiloge zu verſehn.

der Natur", die in der Darſtellung auf der Schuchiſchen Bühne wohl aufgenommen wurden.

Die Beſetzung einiger Opern und Singſpiele war in verſchiedenen Zeitläuften folgende:

Belmonte und Conſtanze.

	1789.	1802. Königsb.	1808. Königsb.	1810. Königsb.	1815. Königsb.
Baſſa	Hr. Ströbel.	Hr. Carnier	Hr. Kühne.	Hr. Bährenfeld.	Hr. Melchior.
Conſtanze	Mad. Ackerman.	Dem. Beſſel d. ä.	Mad. Ritzler	Mad. Moſewius.	
Blonde	Dem. Kaltenbach.	Mad. Lanz.	Dem. Sehring.		Mad. Köttlitz.
Belmonte	Hr. Ackermann.	Hr. Weiß.			Hr. J. Miller
Pedrillo	" W. Bachmann.	" Sehring.	Hr. Moſewius.	Hr. Melchmann.	
Osmin	" Grüner.	" Schwartz	" Gosler.	" Blum. " Moſewius 1811.	" Hunnius.

Don Juan oder die redende Statue.

	1796.	1799.	Danzig 1810.	Königsb. 1812.
Don Juan	Hr. J. Bachmann.	Hr. Schwartz.	Hr. J. Bachmann.	Hr. Blum.
Donna Laura (Elvira)	Mad. Zander.		Mad. Ritzler.	Mad. Moſewius.
Der Kommandant (Komthur)	Hr. Flögel.		Hr. Ritzler.	Hr. Schmidt.
Donna Anna	Mad. Ackermann.	Mad Schwartz, geb. Wolſchowski.	Dem. Bachmann.	Md. Schmidt.
Gonſalvo (Ottavio)	Hr. Herford.	Hr. Weisſchuh.	Hr Cillar.	Hr. Weiß. Hr. J Miller 1815.
Franz (Leporello)	" W. Bachmann.			Hr. Moſewius.
Peter (Maſetto)	" Schirmer.		" Ludwig.	" Pauly.
Klärchen (Zerlina)	Dem. A. Wolſchowski, nachm. Mad. Schwartz.	Dem. J. Wolſchowski, nachm. Mad. Lanz.	Dem. Zeis, nachm. Mad. Weiſe.	Mad. Köttlitz.

Louiſe.

	1790—1791.	Königsb. 1820.
Kollmann	Hr. Grüner.	Hr. Laroche.
Hans	" Haffner.	" Weiſe.
Louiſe	Mad. F. Bachmann. Dem Kaltenbach.	Mad. Geißler, geb. Lanz.
Garbe	Hr. Flögel.	Hr. Gosler.
Hannchen	Mad. Ackermann.	Mad. Weiſe.
Fr. Günther	Mad. Kramp. Mad. Wolſchowski.	" Lanſch.
Soldat	Hr. J. Bachmann.	Hr. Hüray, d. ä.
Renwal	" Ackermann.	" Meißner.

Apotheker und Doctor.

	1790.	Königsb. 1850.
Stößel	Hr. Flögel.	Hr. Grübel.
Claudia	Mad. Ströbel.	Fräul. Fiſcher.
Leonore	" Ackermann.	" Gilbert.
Roſalie	Dem. Kaltenbach.	" Armbrecht.
Krautmann	Hr. Ströbel.	Hr. Scheerer.
Gotthold	" Haffner.	" Stephan.
Sturmwald	" Ackermann	" Richter.
		(Hr. Düffke in Berlin).
Sichel.	" Grüner.	" Haſſel.

Unter den Gaſtſpielern iſt in der doppelten Bedeutung der erſte Eckardt-Koch, der 1788 mehrere berühmte Trauerſpiele auf die Schuchiſche Bühne brachte. Porſch d. ä., der in Riga neben ihm geſpielt, hatte ſich mit Glück nach ihm gebildet und überraſchte ſeine Landsleute in Königsberg, die er als Anfänger verlaſſen, durch ein treffliches Spiel. Dreimal gab er auf ſeiner Durchreiſe einige Gaſtrollen. Zuerſt 1789 als er Riga mit Frankfurt a. M. vertauſchte, 1797 als er von dort zurückkehrte und 1801 als er wieder von Riga nach Deutſchland ging. In Riga ſcheint er aber dennoch ſein Leben beſchloſſen zu haben. Das erſte Mal gab er mit dem bekannten Berliner Chriſt zuſammen, der mit Porſch ſich zum kurfürſtlich Mainziſchen Nationaltheater begab, jener gab den Buſch im „Räuſchchen", den Amtmann Zeck in den „Jägern", den Mohren im „Fiesco" und dieſer die jugendlichen Charaktere in denſelben Stücken, daneben den Graf Klingsberg im „Ring" und den Baron Wallenfeld in Iffands „Spieler", letzte Rolle in Danzig. So wie Koch gaben als Gäſte Arnoldi und Meyer den Hamlet. Im Jahr 1798 ſang Appel in Danzig den Saraſtro und ein italieniſcher Sänger Comoglio ſang vor und nach einer Theatervorſtellung komiſche Arien. Unter den gaſtirenden Damen iſt Mad. Reinecke*) zu nennen; einſt die Nebenbuhlerin der Brandes, neben ihrem Gatten ein ge-

*) Da die Comödienzettel leider! kein Datum haben, ſo iſt eine Verwechslung bei gleichen Namen leicht möglich. Im Th. Kal. 1789 iſt von einem Reineckeſchen Ehepaar die Rede, das die Schuchiſche Bühne aber wahrſcheinlich ſpäter — verläßt.

feierter Liebling auf verſchiedenen Bühnen Deutſchlands, ließ ſie ſich 1784 ſcheiden und beſchloß 1789 ihre Tage in Petersburg. In Danzig gab ſie im „Ring" die Frau v. Daring. Ferner Mad. Irmiſch, die 1796 in Iffländſchen Stücken gefiel. Mit ihrer Tochter war ſie 1801 angeſtellt. Eine polniſche Schauſpielergeſellſchaft kam 1792 von Riga nach Königsberg, ohne, wie es ſcheint, Vorſtellungen gegeben zu haben. Dagegen erſchien, als die Geſchwiſter Schuch 1797 Danzig verlaſſen hatten, der Schauſpieldirector Truskolaski und gab unter andern Stücken „die Hochzeit der Bauern. Eine wahre polniſche Original-Oper. Die Muſik von dem berühmten Kapellmeiſter Stephani." Dieſe Oper, wird auf dem Zettel hinzugefügt, iſt mit angenehmen Vodevillen (sic) beſetzt.

Seitdem das Theater einen höheren edleren Charakter empfangen, wurde die Liebe zu ihm immer allgemeiner und während ſonſt die Mode den Bühnencultus beherrſchte, entlehnte ſie jetzt von ihm ihre Farben. Als Mad. Baranius in einem Singſpiel als die ſchöne Schuſterin auftrat, gab man dieſem Stück neben dieſem Namen noch den der „pücefarbenen Schuhe", weil damals Couleur de Puce*) an der Tagesordnung war. Jetzt wurde ein Bonnet à la Eulalie, ein Hut à la Tarar im Putzladen verlangt. Für Naivthun entſtand der Name Gurliſiren. Wie einſt das Lied: „Auf auf ihr Brüder und ſeyd ſtark" überall zum Troſt Verbannter wiederhallte, ſo wurde jetzt mit dem Eremiten von Formentera geſungen:

Ziehet hin, zieht hin in Frieden,
Unſer aller Gott mit euch!
Unſer Glauben iſt verſchieden,
Unſre Herzen ſind ſich gleich.

Bei einer ſolchen Wendung des Verhältniſſes beanſpruchten die Schauſpieler immer dringender auch außerhalb der Bühne eine würdige Stellung. Vordem war es ihnen genug, wenn man ihnen Duldung gewährte, ſie in ihren Unternehmungen nicht ſtörte und ſie nicht wegen ihres Berufs anfeindete. Jetzt wollten ſie als eigener Stand durch beſondere Geſetze anerkannt ſeyn. Dahin wei-

*) Ein Stück führt auch dieſen Namen.

ſen alle Aufſätze Grüners, die in mehreren Jahrgängen des Reichardſchen Theater-Kalenders abgedruckt ſind und zu weiteren Erörterungen die Veranlaſſung gaben. Grüner will, daß in dem Grade, als dem Schauſpieler die Ehre ſeines Künſtlerthums klar werde, dieſes ihm auch zur Achtung verhelfe. Gemäß demſelben ſteht er über dem Publikum, das verächtlich zu ihm blickt. Der Name Comödiant ſoll vergeſſen werden. „Sind nur einige Züge im Schauſpiel: das Religionsedikt*) und in dem andern: Doctor Bahrdt mit der eiſernen Stirn wahr, ſo übertreffen dieſe Züge Alles, was man jemals dem Schauſpielerſtand angekleckſt hat.“ Was man mit Recht den Schauſpielern als Schuld vorwirft, fällt auf die zurück, die Verpflichtungen gegen ihn zu erfüllen haben. Gebt ihnen den gebührenden Lohn (dies iſt etwa das Eigentliche einer weiten Auslaſſung), ihnen, die euch geiſtigen Genuß und belehrende Unterhaltung verſchaffen, und zwingt ſie nicht irre umherzuſchweifen, ſo werden ſie von dem unregelmäßigen Leben abſtehn. Ihr glaubt Alles zu thun, wenn ihr durch Klatſchen ihnen Beifall zollt, dadurch verderbt ihr aber Alles, denn das Klatſchen nährt übermüthige Eitelkeit, erregt Mißſtimmung zwiſchen den Collegen und legt gewöhnlich den Grund zur Intrigue und Kabale. Jede größere Stadt kann ein Theater erhalten, wenn es nicht übertriebene Anſprüche an daſſelbe macht. Die Leiſtungen können aber nur der Einnahme entſprechen. Doch ihr verlangt von der kleinſten Bühne, daß ſie es der größten gleich thue. Es ſollen große Stücke gegeben werden mit Pracht und Aufwand. Der Schauſpieler muß deßhalb borgen und dies verleitet ihn zu leichtſinnigem Schuldenmachen**). — „Der Stand des prächtigen Elends“ verdient aber um ſo mehr freundliche Unterſtützung, als die Schauſpieler Märtyrer für die gute Sache ſind (ein Mitglied des königsberger Theaters braucht einmal für Tragödienſpieler den Namen: Trauerſpieler) und durch die Kunſt, die eine beſtändige Nervenanſpannung fordere, ſich Krankheiten und einen frühen Tod zuziehn. — Auf den Vorwurf daß der Schauſpieler nichts ſelber wäre und wider den Begriff

*) Ein Seitenſtück zum „Bahrdt.“

**) Man ſehe den Theil des Aufſatzes: „Deutſches Theater“ im Theater-Kalender 1792.

von Würde sich in jeden Charakter hineinlöge, erwiderte Großmann, daß der Schauspieler selbst Dichter, Redner, Maler und Bildhauer wäre *). Als Redner dünkte sich der Schauspieler um so höher, als damals dem Theater mit der Beruf zuerkannt wurde, patriotische Gesinnungen verbreiten zu helfen und der Minister v. Zedlitz von einer Gleichstellung sprach zwischen dem Lehrer der Religion und dem Lehrer des Patriotismus **). Heinr. Zschokke schrieb: „Zur angenehmen Gesellschafterin nicht allein, sondern auch zur Tugendpredigerin könnte Thalia erhoben werden; sie sollte Pflegerin des guten Geschmacks, der Aufklärung, der Industrie und des Patriotismus werden ***). Bei solchen Ansichten (deren Kundgebung übrigens dem Gros der Bühnenkünstler weniger ersprießlich als schädlich war durch Erregung eines sich überhebenden Selbstgefühls) ist es nicht zu verwundern, daß mancherlei eine andere Gestalt gewann. Sonst wurden Predigten gegen Schauspieler gehalten, jetzt erschienen „Predigten für Schauspieler." Auch hier wird es ihnen nahe gelegt, die Bühne aufzugeben, aber indem man ihnen das Schwere der Kunst vorhält, mit der Warnung, nicht im irrigen Glauben, als wenn das Theater dem Müßiggänger und Leichtfertigen einen bequemen Zufluchtsort darböte, sich ihm zuzuwenden †). Als Lutheroth in Königsberg 1789 starb, zeigte die Beerdigung nach dem Bericht, daß das Vorurtheil schon selbst in diesen Gegenden geschwunden; denn der Sarg, von seinen Collegen getragen, wurde „von vielen angesehnen Männern begleitet."

Dennoch in schonungsloser Art stand das Publicum dem Schauspieler auf der Szene gegenüber, indem jeder Theil meinte, daß nur um seinethalb der andere erscheinen müsse. Der eine hielt es mit Schröders Ausspruch: „kein Publikum hat einen Schauspieler gebildet", der andere wußte sich etwas damit, daß

*) Von der Moral der Schauspieler hatte Großmann, der oft hintergangene Impresario, keine günstige Vorstellung.

**) Litt. u. Th. Zeitung 1778. I. S. 108.

***) Th. Kal. 1790. S. 56 in dem Aufsatz: „Schutzrede für wandernde Truppen." Der Verf. behauptet, daß „das Schauspiel mit zur Säuberung der Religion beitrug."

†) Sie erschienen zu Lübeck 1788. Der Verf. hieß Fischer und war aus Schwerin.

noch in ſpäterer Zeit mehrere Mitglieder dem Aufenthalt in Königsberg Alles zu danken hatten. Es iſt nöthig, näher auf das Verhältniß einzugehn und auch hierüber Stimmen der Zeit zu vernehmen.

Das Parterre, ſonſt die einige ſtimmgebende Macht, zerſpaltete ſich. Jeder auf den Richterſtühlen wollte mit ſeinem eignen Urtheil ſich hervorthun und die Norm der Geſchmacksbildung beſtimmen. Nach John waren die Tonangeber im Militär und in der Judenſchaft, die ſich beſondees bemerkbar machten und in ihren Anſichten ſich nicht vereinigen konnten und mogten. Die althergebrachte Eiferſüchtelei zwiſchen Danzig und Königsberg gab der Parteiung neue Nahrung; wenn ein Schauſpieler an einem Ort gefallen, ſo mißfiel er bisweilen ſchon darum an dem andern. Der Sänger und Schauſpieler Ohlhorſt war in Danzig im Schauſpiel als nicht übel befunden und in der Oper des Bravorufs als würdig erachtet. Das Publikum in Königsberg vergab ihm das nicht und, um den Armen aus ſeinem Künſtlertraum zu wecken, wurde ein Schauſpiel von Iffland, und Mozarts „Belmonte und Conſtanze" rückſichtslos in die Pfanne gehauen. Männer von gemäßigter Sinnesart ließen ſich gegen den Unfug vernehmen. Sie wollten, ohne dem Zuſchauer das Recht des laut zu äußernden Beifalls und Mißfallens geradezu abzuſprechen, nicht, daß die Mißbilligung in Aerger und Haß ausarte, daß man die Humanität dem unglücklichen Darſteller gegenüber ganz vergeſſe und ihn durch Verhöhnung moraliſch zu vernichten trachte*), daß

*) Schon im Jahr 1781 wurde in Folge eines verdrüßlichen Vorfalls bemerkt: „Man verſetze ſich nur einen Augenblick in die traurige Verfaſſung eines Schauſpielers, der das Unglück hat, gemißhandelt zu werden; man ſehe ſeine Betrübniß, fühle den Schmerz ſeiner gekränkten Ehre, ſeine Muthloſigkeit und alle Qualen, die mit der Kränkung der öffentlichen Schmach verbunden ſind und urtheile, ob es menſchenfreundlich gehandelt ſey, ſolchen Unmuth bei ihm zu erregen! Ein Unmenſch wäre es, der muthwillige Veranlaſſungen zum höchſten Mißmuth geben könnte!" Von kunſtrichterlichen Verfolgungen einzelner Schauſpieler iſt ſpäter oft die Rede. Als Werthen 1788 Königsberg verließ, dankte er in der Abſchiedsrede dem Publikum,

— — da ein kritiſch Ungeheuer
Mit Neid erfüllt Verderben ſchuf,
Da eiltet Ihr herbei, beſeelt von edlem Feuer,
Und es entfloh vor eurem Ruf.

man nicht um des Einen willen die Achtung gegen Alle, Künſtler und Zuſchauer, aus den Augen ſetze. Er gedenkt früherer Zeiten als man das traurige Spiel eines Einer, Seebohm und Anderer ruhig hinnahm, und er bittet nicht das Anſtoß Gebende undankbarer Rollen auf den Spieler zu beziehn. Er legt es den Beſuchern des Theaters ans Herz, es nicht dahin kommen zu laſſen, daß von Obrigkeit wegen die Verſammlung überwacht werde, wie einſt in einem Tanzſaal ein wachthabender Offizier die Aufſicht führte. Er meint, bei einem Gaſtmahl, das man bezahlt habe, ſtünde es jedem frei, eine Speiſe ſtehn zu laſſen, ſein Aergerniß über die ſchlechte Anrichtung zu äußern und wegzugehn, aber keineswegs das Tiſchtuch mit Allem, was darauf befindlich, zu Boden zu reißen und gefliſſentlich den geſammten Theilnehmern das Vergnügen zu verderben. Durch das Da-Capo-Rufen, wie ſchmeichelhaft es auch den Schauſpielern ſeyn müſſe, verlange man nur etwas von der Gefälligkeit derſelben und man dürfe die Wiederholung nicht als ein Recht mit Ungeſtüm fordern. Es ſey nicht zu entſchuldigen, wenn durch Klatſchen, geſchweige denn durch Pfeifen und Ziſchen die Vorſtellung unterbrochen werde, da man bis zum Fallen des Vorhangs zu warten habe, um Lob und Tadel auszuſchütten. Jeder Einzelne habe die Verpflichtung für Alle, die Täuſchung, der man ſich hingeben wolle, nicht aufzuheben *).

John, in der Abſicht, eine Einlenkung zum beſſern Ton wieder herbeizuführen, erinnerte ſich mit Wehmuth früherer Zuſtände, wenn er ſchreibt**): „Jahre durch hatten ſich unſere Schauſpieler

Roose wurde 1794 in Macbeth in einer Nebenrolle unverdienter Weiſe ausgepfiffen und unverdienter Weiſe hervorgerufen. Von Gerechtigkeit vernimmt man nichts in den Theaterberichten im Wochenblatt „Scherz und Ernſt. Königsberg 1801." Mit Ausnahme Schwartzens werden Alle getadelt und nur einige Talente nicht in Abrede geſtellt. Auf die Gefahr ſich den Vorwurf zuzuziehn „gottloſe Kabale gegen die Direction" anzuzetteln, ſagt der Verfaſſer: „von einer ordnenden Hand oder vielmehr einem Kopfe iſt nirgend eine Spur ſichtbar." — „Keine Leſeprobe, aber am Tage der Aufführung Generalprobe." „Für jede Woche ein neues Stück und ſo ſchnell wie möglich." Der Verfaſſer ſcheint ſpätere Theaterzuſtände vorauszuſehn. Gegen die letzte Behauptung ſind die Comödienzettel ſprechende Zeugniſſe.

*) Baczko's Annalen des Königreichs Preußen. Königsb. 1793. Band II. III S. 58.

**) Kritiſcher Anzeiger. Hartungs Verlag. 5. Febr. 1798.

und ihr Publikum so an einander gewöhnt, waren so befreundet geworden, daß von diesem kein muthwilliges Verabsäumen des Kunstfleißes geargwöhnt und daher auch kein Bedürfniß einer öffentlichen kritischen Schau gefühlt wurde. Vielleicht bedachte das Publikum, daß die Mitglieder der Bühne — Künstler und Schauspieler, jenes aus Neigung, dieses aus Bedürfniß sind und daß man dem Künstler hin und wieder Launen und Mißgriffe des Schauspielers nachsehn müsse. Dieser friedliche Verkehr begünstigte die freundschaftlichen traulichen Mittheilungen der Kenner und Dilettanten; so hatten wir die Freude, mehrere in der Ausbildung ihrer Talente bei uns fortschreiten, sie im Boden der Freundschaft gedeihen, nicht bloß im Treibhause saft- und kraftlos aufschießen zu sehn. Nur jener friedliche Verkehr des Publikums mit der Bühne konnte nach dem unglücklichen Brande die Mitglieder unserer Bühne anlocken, in den Stunden der Noth und der Anfechtung zusammen zu halten. Nur das Uebergewicht der Achtung des Publikums und ihres dankbaren Vertrauens auf ein längeres geruhiges und stilles Leben in seinem Schooße konnte die Schauspieler — deren größerer Theil der günstigsten Aufnahme auf andern Bühnen sicher war — an die Brandstätte der unsrigen, eigentlich an unsere Gastfreundschaft fesseln. Und von diesen Seiten betrachtet scheint der jetzige Zeitpunkt des kritischen Federlesens der übel gewählteste zu seyn."

Die Ordnung, dies erkennen wir aus solchen Zeugnissen, die das Kunstinstitut seit E. C. Ackermann hielt und adelte, neigte sich der Auflösung zu. Zeit war es, daß eine kräftige Hand, eine entschiedene Künstlergröße das Steuer ergriff, damit das Theater in Königsberg nicht blieb, was es war, sondern höher stieg, als es je gestanden.

Beilage zur fünften Abtheilung.

Geschichte des Lustspiels: „Der reisende Student."

Wie willkührlich auch die Bearbeiter des Sachsischen Fastnachtsspiels „der fahrend Schüler" zu Werke gingen, um den

Stoff durch ein größeres Personal ansehnlicher zu machen, um ihn bis zu zwei und drei Akten zu erweitern und den Inhalt zu verfeinern, so ist doch in der neusten Umformung noch das Ursprüngliche herauszuerkennen. Vier bekannt gewordene Bearbeiter sind Schwan, Weidmann, Albrecht und Schneider. Keiner von ihnen dachte an den nürnbergischen Meistersänger, dessen Erfindung traditionell zu ihrer Kenntniß gekommen war. Das in Manheim 1772 erschienene, von Schwan verfaßte Stück führt den Namen „Der Soldat als Zauberer." Rousseau (Kunststudien S. 168.) nennt es ein anonymes(?) Alltagsstück. Aus dem Soldaten wird ein Ingenieur-Lieutenant und Hydraulicus, der im Hause eines Wassermüllers verkehrt. Die Rolle des fahrenden Schülers und Zauberers übernimmt der Bettelstudent, „den Degen mit dem Gepäck über der Schulter, an der Seite am Riemen die Leier", der, wie er erklärt, die Leute auf der Reise um eine Gabe anspricht. Geziemlich wird im 19. Jahrhundert aus dem Bettelstudenten ein Student, der „einen anständigen Pump riskiren" will *), das ehebrecherische Weib, das bei Sachs Besuche vom Pfaffen annimmt und ihn bewirthet, verjüngt sich zur *schmucken* Müllerstochter, die den Lieutenant lieber mag als den häßlichen Wirthschaftsbeamten und jenen zu einem kleinen Gastmal in nächtlicher Weile empfängt. Statt der Würste und Semmeln bei Sachs giebt es Pasteten. Unerwartet kömmt der Alte und der Gast muß sich verbergen und kriecht bei Sachs in den Ofen, bei den Bearbeitern in einen Kasten. Um ihn aus dem widerwärtigen Versteck in Freiheit zu setzen, wird vom lustigen Studenten eine Teufels-Citation vorgenommen. Diese ist überall eigenthümlich behandelt. In Berlin pflegte Schneider als Student den Teufel beim großen Zumpt mit Panis, Piscis, Crinis, Finis ꝛc. zu beschwören.

Paul Weidmann nannte 1775 sein Stück: „Der Bettelstudent oder das Donnerwetter", ein Original-Lustspiel in 2 Aufz. „Der Inhalt dieses Stücks ist, so lesen wir im „Taschenbuch des Wiener Theaters 1777 S. 121. aus einer Sammlung von Schnaken genommen, die 6 Bände und den Titel Vade mecum für

*) Bevor er sich durch eine Heirath bindet, sagt er „gehe ich nach Göttingen, studire das Nefas, dann gehe ich nach Heidelberg, studire da das Fas."

luſtige Leute hat. Der Verfaſſer hat ihn mit ein Paar überflüſſigen Perſonen und noch obendrein mit einem Donnerwetter beladen.“

Es erſchien in Leipzig 1795 „Der Teufel ein Hidraulikus. Ein Luſtſpiel in drei Akten. Nach dem Bettelſtudenten fürs ſächſiſche Hoftheater bearbeitet von Albrecht.“ Das Meiſte, was er dazu that, beſteht wohl in der Beifügung von allerlei Geſangſtücken, da „Der Bettelſtudent oder das Donnerwetter“ bis auf die neu hinzugekommene Margarethe dieſelben Perſonen enthält.

L. Schneider gab dem von ihm neu geſtalteten Singſpiel den Namen: „Der reiſende Student oder das Donnerwetter“, ein muſikaliſches Quodlibet in zwei Aufzügen. Berlin 1888 *).

Hans Sachs. Ein Faſtnacht-Spiel mit Vier Perſonen „Der fahrent Schüler mit dem Teufelpannen.“ Anno Salutis 1551. Am 5. Tag Nouembris. **).

S. 37. Die Bawrin bringt Würſcht, Semmel und Wein, ſpricht.

Nun eßt und trinkt, ſeyt guter ding
Vnd ſorgt nit das uns miſſeling,
Vor nachtes kommet nit mein mann.

Der Pfaff ſpricht:

Hör wer thut durch den gatter gan,
Ich hör klingen die kue glocken.

Die Bawrin geht ſchawt vnd ſpricht.

Mein Herr ſeyt nit ſo gar erſchrocken,
Es geht ein bettelman herein
Es wirdt ein fahrender ſchuler ſein.

Der Pfaff ſpricht.

So gib ihm raſch und laß ihn gehn
Vnd laß ihn nit lang hinnen ſtehn.

Der fahrent Schüler kommt und ſpricht.

O mutter gib dein milte ſtewr
Mir armen fahrendem ſchuler hewr.
Der ich im land hin und her fahr.

*) Im „Jocoſus, Repertoir für das deutſche Liederſpiel. Erſtes Bändchen.“

**) „Das ander Buch Sehr Hertliche Schöne vnd Warhaffte Gedicht. Getruckt in Kempten 1613.

Der Pfarrer spricht:

Du wirst so lang fahren fürwar,
Bist du zu letzt fehrst an den galgen.

Der fahrent Schuler spricht:

Mein Herr ich kan mit euch nicht dalgen,
Sonder mir ein par kreutzer leiht
Vnd wenn ich einmal werd geweiht,
Möchte ich ewer caplan wern.

38 Der Pfarrer spricht:

So muß man dir vor ein platten schern
Draußen auff dem rabenstein
Du stertzt vmb auff dem landt gemein,
Um alle bawren zu betrügen *).
Mit listigem Maul und argen Lügen.
Heb dich nauß hab dir drüß vnd peuln.

Der fahrent Schuler spricht:

Mein Herr thut euch nit ob mir meuln
Gebt mir armen schulen ewer stewr.

Die Bawrin stößt thn vnd spricht:

Heb dich nauß heb dir das plaw fewr,
Du unverstandner grober püffel
Du fauler sterzer vnd du schlüffel
Vnd laß mich ungheit in meim hauß.

Der fahrent Schuler spricht:

Nun ich will gerne gehn hinauß,
Doch sag ich euch bey meinen trewen
Der hohmut wird euch beyde rewen.

Der fahrent Schuler geht ab.

Der Pfarrer spricht:

Geh sper die haußthür eben zu
Das nit ein jeder bettler thu
Vns uberlauffen in der stuben.

Albrecht. Wilhelm Student und Hannchen, Müllers Tochter.

6. Hannchen.

Ich muß alleiu seyn. Nehm er einmal sein Päckchen und geh er weiter.

*) Diese Zeile und die folgende mußte des unsaubern Ausdrucks halber verändert werden, das Uebrige ist buchstäblich treu.

Wilhelm.

Ei, ei, Jüngferchen, das iſt außer dem Spaß. Hier iſt eine Landſtraße, da weiſet man die Menſchen nicht weg.

Hannchen.

Wenn ſie einem nicht im Wege ſind. Ich habe hier aber allein zu thun.

Wilhelm für ſich.

Vermuthlich eine Zuſammenkunft. Da muß man wohl Platz machen.

Hannchen giebt ihm Geld.

Seh Er ſich nicht um, das ſag ich Ihm, ſonſt geb' ich in meinem Leben keinem Studenten wieder was.

Hans Sachs. Der Pfaff will trinken, der Bawer klopffet an.

der Pfaff ſpricht:

Botz leichnam madei wer klopfft darauß
So vngeſtüm an deinem hauß.

Die Bawrin geht ſchawt vnd ſpricht.

Botz leichnam angſt es iſt mein mann
Wie ſoll wir vnſern dingen than.

Der Pfaff ſpricht:

Botz küren marter wo ſoll ich hin?

Die Bawrin ſpricht:

Mein lieber Herr bald ſchlieffet in
Den ofen, ſo will ich vntern parn *)
Den wein, ſemmel vnd würſcht bewarn
Vnd ſo bald heint entſchlefft mein mann
Will ich euch helffen wol darvon.

Der Pfaff laufft auß, die Fraw thut auff, der Bawer kompt vnd ſpricht:

39. Wie das du das hauß ſperreſt zu?

Die Päwrin ſpricht:

Mein mann wiß daß ich's darumb thu
Dann unſers nachbawrs ſew mit hauffn
Mir täglich an den tennen lauffen,
Vnd thun mir ſchaden: wie das ſo bald
Mein mann heut kommeſt auß dem wald.

*) Vielleicht eine tragbare Ofenbank, deren Name von bahren abzuleiten iſt.

Der Pawer ſpricht:

Soll ich dir nicht vom unglück ſagen
Wir haben beydn hacke zerſchlagen,
Nun kund wir fellen mehr kein bäum
Da muſt ich wol wider erheim,
Der hunger trieb mich auch darzu
Mein prat mir ein wurſcht oder zwu,
Gib mirn ſewſack? mit feiſtn grieben
Der nechten zunacht iſt vberblieben.
Schaw wer geht durch den gattern rein.

Die Päwrin laufft und ſpricht:

Es wirdt ein farender ſchuler ſein
Ich will ihn dalt fertigen ab
Nicht gern ſolch leut im hauß ich hab.

Die Päwrin laufft will ihm geben, der ſchuler tritt zum Pawrn vnd ſpricht:

Ein guten abent lieber vatter
Ohn gefehr ſo ſtund offen dein gatter,
Da ging ich fahrender ſchuler rein
Bitt vergünn mir in ſtadel dein,
Im hew zu ſchlaffen dieſe nacht.

Die Päwrin ſpricht:

Hat dich der teufel wider rein bracht.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Mutter ſchweig, ſo ſchweig ich auch.

Der Pawer ſpricht:

Mein ſchuler ſag was iſt ewer brauch?
Das ihr alſo umbfahrt im land.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Es iſt vns*) auff geſetzt allhand
Das wir ſtetigs im land umbwandern
Von einer hohn ſchul zu der andern,
Das wir lernen die ſchwartzen kunſt
Und dergleich ander künſte ſunſt.

Der Pawer ſpricht:

Ihr ſchuler kennt den teufel bannen.

*) Im Druck fehlerhaft: vnd.

Der fahrent Schuler ſpricht:
Ich wolt ihn wol beſchwern vnd ſpannen
Das er vns alles das müſt ſagen
Was wir ihn nur möchten gefragen
Darzu bratwurſt ſemmel vnd wein
Leibhafftig vns muſt bringen rein
In diſe ſtuben in ein kreiß.
Der Pawer ſpricht:
Nein mann kein ding auff erd ich weiß
Das ich woll lieber mag ich jehen
Dann den teufel leibhafftig ſehen.
Der fahrent Schuler ſpricht:
Ey ſo ſchaw nur dein frawen an.
Die Pawrin ſpricht *):
Laß ſcherzen ligen lieber mann.
Der Pawer ſpricht:
Kanſt ſo bring vns den teufel her.
Der fahrent Schuler ſpricht:
Ja wenn es nicht ſo gefehrlich wer.
Die Pewrin ſpricht:
Laß den teufel dauß das iſt mein rath.
Der Pawer ſpricht:
Was ſchadts es iſt in nacht gar ſpat
Lieber bring ihn her in das hauß.
Der fahrent Schuler ſpricht:
So geht beyd ein wenig hinauß.
Als dann ich euch zu bringen weiß
Den teufel herein in den kreiß.

Pawer vnd Pawrin gehen ärßling hinauß, der fahrent ſchuler bringt den Pfaffen vnd ſpricht:

Pfaff, pfaff ſoll ich dein vorigs ſchelten
Dir jetzt auff deinen kopff vergelten,
So bald ich ruff dem pawren rab
Der wirdt dir weldlich kehren ab
Nu ich will gehn dem pauren ſchreyen.

*) Im Druck iſt irrthümlich dieſe Zeile mit der folgenden dem Bauern in den Mund gelegt.

Der Pfaff zittert vnd ſpricht:

Ach mein freund wz wölſt du mich zeihen
Ich ditt dich ſehr hilff mir darvon
Ich gib zwölff taler dir zu lohn,
Seh ich will dir daheim mehr ſchenken.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Pfaff ſo thu dich nit lang bedencken
Geh zeuch dich mutter nacket ab
Beruß dich koiſchwartz wie ein rab,
Vnd ſchick dich eylendts in den handel
Nimb vndern parn, würſt, ſemel vnd kandel
Nimb an den tennen die roßhaut
Da wickl dich ein vnd wann ich laut
Schrey, zum drittenmal teufel komm
So kom bald geloffen vnd promb.

Der Pfaff ſpricht:

41. Ich will mich riſten aller gſtalt
Hilff mir nur hinauß ſchnell und balt.

Der Pfaff geht ab, der Schuler ſchreit. Sie gehen beyde ein.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Nun ſetzt euch nider vnd euch nicht rürt
Kein wort zu reden euch gebürt.

Sie ſetzen ſich, der fahrend Schuler macht mit dem ſchwert ein Kreiß, ſtellt ſich dareln vnd ſpricht:

Nun ruff ich dir zum erſten mal
Komb her auß dem hölliſchen ſal
Bring mir im kreiß ein kandel mit wein.
Würſcht vnd newpachen ſemmelein,
Zum andern mal ſo rüff ich dir
Daß du kompſt in den kreiß zu mir
Zum dritten mal beſchwer ich dich
Du wölſt nicht langer ſaumen mich,
Vnd komb in den kreiß zu mir her
Vnd bring mir was ich hab begert.

Der Teufel laufft hinkent vnnd puckiet ein, brumbt, ſetzt Kandel, Semmel Wurſcht in Kreiß.

Der fahrent Schuler ſpricht:

Nun teufel laß von deim rumorn
Laß dich wol ſchawn hinden vnd vorn.

Der Teufel geht im Kreiß herum. Der fahrend Schuler ſpricht:

Teufel nun hab wir dein genung
Thu nur baid auß dem kreiß ein ſprung.

Schneider. Jacob der Müller.

S. 40. Was iſt denn das? Warum iſt das Zimmer verſchloſſen?

Margarethe.

Ich weiß es nicht. Hannchen hat den Schlüſſel.

Hannchen.

41. Geſchwind alles bei Seite gebracht (verbirgt die Speiſen, den Wein hinter der Kornkiſte, in welche ihr Liebhaber Brandheim geſtiegen iſt). Gleich, lieber Vater gleich!

Jacob eintretend.

Was ſind denn das für Neuerungen in meinem Hauſe?

42. Hannchen.

Heute habe ich den Vater nicht mehr vermuthet. —

Jacob.

Ich glaub's. Unterwegs traf ich den Getreidehändler. Da ſchloß ich den Handel gleich ab. Aber ich bin hungrig. Habt ihr nichts zu eſſen Kinder? — Alle Wetter! Heraus aus dem Loch mit dem Hamſter!

Margarethe.

Ich habe einen armen Studenten beherbergt.

Wilhelm auf dem Geſtelle, wo er auf Stroh lag.

Sum absolutus Philosophus.

Jacob.

43. Na komm er nur herunter.

Wilhelm ſteigt herab.

Ich habe um Entſchuldigung zu bitten. Noth kennt kein Gebot und die Güte hier — —

Jacob.

44. Na, Studenten machen eine Ausnahme. Er gefällt mir, hat

45. ein offnes ehrliches Geſicht. Hat er denn ſchon was gegeſſen? Na, ſo bringt uns etwas. Wenn mein Gevatter noch auf iſt, ſo ſoll Er doch ein bischen herüberkommen.

Margarethe.

Ach der hat ſich verriegelt.

Jacob.

Aha gewiß aus Furcht vor dem Teufel, der hier in der Mühle ſpukt. Ja, ja er fürchtet ſich gewaltig vor den Geſpenſtern.

46. Wilhelm.

So ganz richtig iſt es hier nicht. Es giebt hier Dinge, die man verborgen nennen könnte. (ſchnuppert nach der Paſtete). Ich bin nämlich in einem Zeichen geboren, wo man alle Geſpenſter Kobolde, Geiſter, Alraunen ſieht.

Jacob.

Was Er da ſagt.

Wilhelm.

Meine aſtrologiſchen Kenntniſſe erſtrecken ſich inclusive *bis* auf das Geiſterbannen.

Jacob.

Ach hör Er, da könnte Er mir einen recht großen Gefallen thun. Treib Er mir den Teufel hier aus.

Wilhelm.

47. Warum nicht? Ich habe bei manchem luſtigen Commerſch den Teufel ausgetrieben.

Hannchen leiſe.

Um Gotteswillen — Sie werden mich doch nicht verrathen?

Jacob.

Was ſagt Hannchen da zu Ihm?

Wilhelm.

Die ſchöne Müllerin bat mich, daß ich den Teufel auch nicht zu häßlich erſcheinen laſſen ſollte.

Jacob.

Dummes Ding! Wofür iſt denn ein Teufel, wenn er nicht mal häßlich ausſehn ſoll.

Wilhelm.

Himmliſch! So ſoll er ausſehen. Ehe ich mich aber an das

Werk mache, muß ich erſt etwas zu mir nehmen. Käſe und Brod imponirt dem Teufel nicht recht.

Jacob.

Ich hätte auch wohl Luſt zu etwas Beſonderem — denn ich habe einen hölliſchen Appetit.

Wilhelm.

Sie haben einen hölliſchen Appetit, da können Sie auch höliſch eſſen, alſo ſoll der Teufel uns Alles anſchleppen (holt ſeinen Hebel, zieht ihn, umkreiſt den Tiſch) Daedalus! Brr! Brr! Mein ſchönes Kind bringen Sie doch gefälligſt eine wohl bereitete Paſtete hervor.

Hannchen bringt die Paſtete.

Seht nur Vater — da ſteht wahrhaftig eine Paſtete.

Jacob.

Es iſt unglaublich.

Wilhelm.

Ich dächte wir vertilgten auch einige Feuchtigkeiten. Unſer Kneipier der Teufel ſoll beſorgen (beſchwört wie vorhin).

Jacob.

Das iſt doch ſonderbar.

Wilhelm.

Jetzt aber will ich mich über unſern Teufel hermachen, die Zeit wird ihm ſonſt zu lang.

Jacob.

Na, was habe ich denn dabei zu thun?

Wilhelm.

Du rührſt Dich nicht. Stille! **Hic haec hoc!** — Fahr aus Teufel! Fahr aus.

Brandheim ſpringt aus der Kiſte und läuft hinaus.

Jacob.

Gott ſey bei uns! der leidhafte Hydraulicus! *).

*) Wenn in der Bearbeitung von Zahnſchmerz, von der Beſorgniß die Rede iſt, daß Umherziehende auf dem Lande manchmal Feuer anlegen, ſo iſt auch dies aus den älteren Stücken herübergenommen.

Sechste Abtheilung.

Höchste Blüte des darstellenden Theaters vor den Freiheitskriegen.

Dramatischer Dichter Werner. Das Theater in Danzig unter Bachmann, das in Königsberg unter Steinberg.

Wer den Gipfel erstiegen, sieht vor sich das Abwärts, in der größten Fülle beugt sich der Fruchtbaum. Die Poesie opferte, wie wir gesehn haben, gern von ihren Reizen und zwängte *sich ein*, um durch die enge Pforte zur Bühne zu dringen, seitdem der Name Nationalbühne eine freudige Begeisterung weckte. Die Vielen, die berufen waren, verkümmerten aber den Wenigen die Lust, die auserwählet waren. Eine Spaltung entstand, wie zur Zeit der schlesischen Dichterschulen, als es ein Theater gab, das allein die Darstellung beabsichtigte, und ein gelehrtes Theater, das beinahe auf die Darstellung verzichtete. Der Ausspruch Merciers, daß wenn auch „kein einziger Schauspieler mehr auf der Welt wäre, so würde das Theater doch noch in seiner ganzen Schönheit existiren" trägt gerade nur soviel der Wahrheit in sich, als „daß Raphael das größte malerische Genie gewesen wäre, wenn er ohne Hände wäre geboren worden." Die Idee von der Höhe der Kunst kann sich an das Wesen der Mimik oder der Malerei anknüpfen ohne Kundgebungen, aber nur durch diese kann sich die Richtigkeit jener bewähren und förderndes Gedeihen bringen. Im ersten Zehnt des 19. Jahrhunderts nehmen wir wahr, was später immer mehr und mehr sich bemerkbar macht, daß die einzelnen Größen von der Masse übertönt werden. In dem Ruhm Mozarts theilen sich im Ernsten Pär, Mehul und Cherubini, im Komi-

ſchen Kauer, Heibel und Wenzel Müller. Das rezitirende Schauſpiel gewinnt vor der Betriebſamkeit des beliebteſten Komödienſchreibers nicht die Ruhe, um die höheren Gebilde dem Beſchauer vorzuführen. In Königsberg iſt es eine ſeltene Feier, wie die des Todestages von Schiller, wenn eine ſeiner Tragödien über die Szene geht *); Goethes „Iphigenia" und „Taſſo" wird von ihr ausgeſchloſſen. Werner und v. Kleiſt konnten und wollten nicht dem Zuthätigen den Markt verderben. Als der letztere ſeine „Pentheſilea" geſchrieben, läßt er ſich über die Frage, ob ſie aufgeführt werden dürfte, alſo vernehmen: „ich glaube und wünſche es nicht, ſo lang die Kräfte unſerer Schauſpieler auf nichts geübt werden als Naturen, wie ſie die Kotzebueſchen und Iffländiſchen ſind, nachzuahmen. Wenn man es recht unterſucht, ſo ſind zuletzt die Frauen(?) an dem ganzen Verfall unſerer Bühne Schuld und ſie ſollten entweder garnicht ins Schauſpiel gehn, oder es müßte eine eigene Bühne für ſie errichtet werden. Ihre Anforderung an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Weſen des Drama's **)." Shakſpeare verſammelt die Zuſchauer nicht mehr ſo zahlreich als vordem. Als man die dramatiſchen Parodien, die in Paris eine Zeitlang große Anziehungskraft hatten, nachäffte, erſchien in Berlin 1799 „Prinz Hamlet. Ein Marionettenſpiel." Als Puppenſpiel wurde es auch in Königsberg gegeben „Hamlet von Liliput", traveſtirt von Giſecke, die Marionetten waren aber diesmal Kinder. Nur ſelten ſah „Hamlet" jetzt noch ein Publikum, das ſich durch ihn erhoben fühlte, und unwillig ſagt Schiller:

Kaum einmal im Jahre
Geht dein geharniſchter Geiſt über die Breter hinweg.

*) Er ſelbſt nennt „Die Braut von Meſſina" „ein Drama für ein künftiges und mögliches Theater."

**) Tieck v. Kleiſt's Hinterlaſſene Schriften. S. XV. Von „Käthchen von Heilbronn" ſchreibt der Dichter S. XXI: „Es war von Anfang herein eine ganz treffliche Erfindung und nur die Abſicht, es für die Bühne paſſend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte."

Wie bei der ernſten Malerkunſt nach ihrer Verweltlichung ſich das vielgeſtaltige Genre von der umfaſſenden Geſchichtsmalerei ablöſte, ſo trennten ſich von der Schauſpielkunſt in ſelbſtändiger Form ſowohl die mimiſche Deklamation, es wurden Balladen vorgetragen, die theilweis recitativiſch Action zuließen, als auch die *mimiſche* Plaſtik, welche die beweglichen Attitüden der Szene fixirte. Der Beifall, der ſolchen Vorſtellungen gezollt wurde, that dem Anſehn der theatraliſchen Abbruch, indem dieſe im Vergleich damit als ein auf Sinnenberauſchung berechnetes, buntes Treiben erſchienen, wogegen das Einfache mehr dem Kenner genügen ſollte.

Wohl ſahen ſich bei Veränderung des Geſchmacks die Schauſpieler von Zeit zu Zeit genöthigt, einen Theil ihrer mühſamen Studien und liebgewordenen Gewöhnungen aufzugeben. Wenn aber auch Entgegengeſetztes der franzöſiſche Cothurn und das engliſche Natürlichkeitsprincip verlangte, wenn die Weißiſche Operette und die Mozartſche Oper andere Forderungen an den Darſteller machten, wenn dieſer ſich dem Dichter fügen mußte, einem Babo, der nachdem er den „Otto von Wittelsbach" geſchrieben, daran dachte, ein Stück zu liefern, das mehr den Verſtand *beſchäftige* und mehr die Einheit der Zeit beachte, ſo wurden damals doch nicht auf einmal und nicht ganz die alten Ueberlieferungen beſeitigt. In ihnen waren zugleich die auf der Bühne und die im Zuſchauerraum aufgewachſen und ſie verſtanden ſich darum beſſer. Im neunzehnten Jahrhundert, nachdem einem neuerungsſüchtigen Weſen durch die Theaterſchreiber und die Schauſpieler ſelbſt Vorſchub geleiſtet war, wollte man nicht beſtehn laſſen, was die Kunſt an das Convenzionelle des vordem zunftgemäßen Verbandes erinnerte. Mit dem Bruch des Alten tritt das Neue nun nicht in einer, ſondern in mehrfacher Geſtalt auf. Widerſprechende Richtungen werden von drei Directionen, die jetzt vornämlich in Rede kommen, vertreten, von der des Theaters in Hamburg, in Weimar und in Berlin. Das Hamburger Theater behauptete ſeine Würde ſo lange, weil Schröder in die Fußtapfen ſeines Stiefvaters tretend, nicht unempfindlich gegen das Neue, daſſelbe aber nur allmählich' aufnahm und ihm nur nach einigem Kampf einen umbildenden Einfluß zugeſtand.

Den andern Bühnen gegenüber würden wir die Hamburgiſche, wie ſie vor, unter und eine Zeitlang nach Schröder blühte

die praktiſche nennen. Auf keine geſicherte Einnahme ſich ſtützend hatte ſie an die Möglichkeit ihres Beſtehens zu denken und, ihrer Würde ſich bewußt geworden, nicht an ein augenblickliches, wie wir dies bei den wechſelnden Directoraten anderer Stadttheater ſehn, weshalb ſie es ſich angelegen ſeyn ließ, ihren innern Werth zu wahren. Schröder hielt nicht mit ſeiner Ueberzeugung hinter'm Berge, daß noch kein deutſches Publikum einen Künſtler gebildet habe, und erklärte dadurch als Künſtler ſeine Unabhängigkeit von demſelben. Aber als Director erkannte er ſie an und ein möglichſt allgemeines Gefallen war ſein Streben. Er meinte, daß dasjenige, was ſelbſt nur dem Einzelnen im Dialog unverſtändlich wäre, geändert, daß ein Scherz, der von keinem belacht würde, ungeſagt bleiben ſollte. Er ehrte die Zuſchauer auch in den oberſten Regionen und nannte namentlich die ihm treu ergebene Gallerie ſein geſchwornes Freicorps. Dennoch mogte er nicht „Die Räuber" über die Szene gehen laſſen, weil ſie unnatürlich grauſam wären, die nach ſeinem Dafürhalten mit der „Zauberin Sidonia" von Zſchokke und andern noch unbedeutenderen Stücken, ältere werthvollere Arbeiten verdrängt hätten, denn er fürchtete die Verwilderung des Geſchmacks zu begünſtigen. Nur widerſtrebend verſtand er ſich den „Götz" auf die Bühne zu bringen und lange hielt er mit dem „Nathan" zurück. Er wollte, daß niemanden ein Aergerniß gegeben werde. Er belegte mit dem Interdikt die nymphenhafte Erſcheinung der Damen, zu ſtarke ſichtliche Liebesäußerungen in zärtlichen Szenen, das Ausrufen von Gott und Gotteshülfe im Luſtſpiel, ſelbſt wenn es ſo in der Rolle ſtand. Dem Theil des Publikums, dem er in der Art Anziehendes entzog, brachte er durch Entſagung ein Opfer, indem er davon abſtand, Dramen, die ſeine Lieblingsſtücke waren, wie Lenzens „Hofmeiſter", Shakſpear's „Cäſar" ſelten oder gar nicht darſtellen zu laſſen, weil nur ein kleiner Kreis von Gebildeten ihren Werth würde anerkannt haben. Er begnügte ſich damit, einer Zahl von Kennern, zu der auch Schauſpieler wie Brockmann gehörten, den Wielandiſchen Shakſpear, in Ueberſetzungen die alten Tragödiendichter, die Dichtungen von Goethe und Lenz vorzuleſen. Für jedes darſtellbare Werk verſprach er Leſſingen ein Honorar von 100 Dukaten, er lud Schillern nach Hamburg zum Beſuch ein mit Uebernahme der Reiſekoſten — weder der eine

noch der andere Wunsch wurde ihm erfüllt — er setzte Preise für neue dramatische Arbeiten aus. Er war aber der Meinung, daß um der neuen Erscheinungen willen die alten Stücke nicht vernachläßigt werden dürften. Er lobte Spießens „Maria Stuart" und bedauerte, daß Schiller in der seinigen nicht einige dankbare Züge beibehalten hätte. Als er die sorgsam aufgehobenen Comödienzettel des Ackermann-Schröderschen Directorats binden ließ, so merkte er sich, welche Stücke durch oft wiederholte Darstellungen in Preußen und in der Schweiz, in Hamburg und in Lübeck sich als gut bewährt hätten und wünschte Destouches' „Verschwender" in einer zeitgemäßen Bearbeitung wieder in Aufnahme zu bringen*). Schröder war ein ausgezeichneter Tänzer, er componirte Ballete, sprach gern über die Schönheit des Tanzes, dennoch ließ er die Ballete aufhören, da das Publikum sie nicht verlangte. Als Fopper leistete er Außerordentliches, aber ungeachtet des ihm reich gespendeten Beifalls hielt er es für angemessen, den Heinrich im „Zinngießer" und den Truffaldino im „Diener zweier Herren" Andern zu überlassen, um sich als Marinelli und Jago und später als Hamlet und Lear zu zeigen. In den letzteren Rollen wurde er besonders in Berlin und Wien ausgezeichnet. Auch in Weimar erkannte man seinen Werth an. Als Director erwarb er sich nicht geringes Verdienst. Als ein untrüglicher Empfehlungsbrief galt es, wenn ein Schauspieler unter seiner Leitung gespielt hatte. Viele Mitglieder der Schuchischen Bühne kamen von ihm oder gingen zu ihm, Stegmann und Zimmermann, Carnier und Grüner, Schwartz und das Kühnesche Ehepaar. Er gab keine große Gehalte, nur das der ersten Sängerin überstieg die Summe von 1000 Thlr., er forderte, daß der vornehmste Schauspieler der Uebernahme einer stummen Rolle sich nicht entzöge, er wollte das Alterniren durchsetzen und er erhielt das Hamburgische Theater in Ansehn, obwohl die Hofbühnen ganz andere Belohnungen und andere Bedingungen den Spielenden anbieten konnten. E. Devrient nennt die Vorstellungen, die er gab, Musterwerke, weil sie durch ihre

*) Schröder, erfuhr, wegen seiner alterthümelnden Richtung mancherlei Kränkungen. Reinbeck sagt: „Als Zwinghherr des guten Geschmacks verkannte er das Gute der neuen Zeit."

Totalwirkung den richtigen Eindruck zu machen nicht verfehlten. Er hielt ſich vom Pedantismus Ekhofs, noch mehr Iffland's fern. „Er war der genialſte Schauſpieler und zugleich der ſchulmäßigſte", wird bemerkt. Er übte ſich nicht Stellungen und Gebärden ein und hielt darauf auch nicht bei den Mitſpielenden, indem er auf die Macht des begeiſternden Augenblicks vertraute und eine ähnliche Sicherheit bei den andern hervorzurufen wünſchte, ja er beſtimmte als Regiſſeur nicht die Plätze, die während des Spiels von den Einzelnen einzunehmen ſeyen *). Er litt es nicht, daß die Sprechenden ſich gegen das Parterre wendeten und mit ihm liebäugelten, er wollte keine tremulirenden Töne hören und warnte vor Uebertreibung. Er tadelte ſelbſt einen Friedr. Ludw. Schmidt wegen ſeiner in Affekt aufbrauſenden Manier, den er mit richtigem Blick als ſeinen ebenbürtigen Nachfolger erkannte. Er ſchalt auf die Heldenſpieler, die in lächerlichen Grimaſſen es einem Stephanie gleich thäten. Er drang auf Einheit **) und ſchärfte es Allen ein, daß es zur Hervorhebung des Charakters gehöre, ihn von allem Fremdartigen zu entkleiden. Seine Strenge beruhte auf Gerechtigkeit, wenn er das Strafgeld in Prozentſätzen von der Gage abzog, wogegen er die Schauſpieler von aller Verpflichtung losſagte, ſobald ſie nicht am erſten jedes Monats ſich befriedigt ſahen. Sie hingen um ſo inniger an ihm, als er durch Aufbringung eines Penſionsfonds für ſie ſorgte, wenn ſie ihm nicht mehr dienen konnten. Schröders Repertoir entbehrt der neuen Stücke nicht und unter ihnen finden wir einzelne, die ihm keinen pecuniären Vortheil brachten; im J. 1774 gab er 20 neue Schau- und Singſpiele und 1776 Goethe's „Stella". Ohne große Anſchlagzettel und ſchmeichelhafte Prologe fühlten ſich die Zuſchauer zu Schröder's Kunſtinſtitut hingezo-

*) Er gab nur allgemeine Regeln die von den gangbaren oft zum Vortheil abwichen. So ſollten die Untergeordneten nicht hinter dem Vornehmen, ſondern vor ihm im Proſcenium ſtehn, wie dieſes dieengliſche Bühnegut hieß. Meyer—Schröder III. 209.

**) „Als Werdy engagirt wurde, mußte er, obgleich er Gehalt bezog, 6 Wochen täglich das Theater beſuchen, ehe er auftrat, denn Schröder drang auf eine Verſtändigung der Bühnenmitglieder unter einander, damit nicht Fremdes im Spiel aufſtieße." Devrient III. 165.

gen und 1787 konnte er, ohne Widerſpruch zu erleiden, es ausſprechen „er habe das beſte Theater in Deutſchland.“

Die ſtehende Bühne, die Ackermann und Schröder in einer Handelsſtadt errichteten, jener war der Sohn eines Unteroffiziers, dieſer der eines Cantors, hatte von Haus aus ein ſchlicht bürgerliches Anſehn, die Bühne in Weimar war, wenn nicht von jeher eine Hofbühne, eine ſolche, auf die der Hof einen begünſtigenden Einfluß ausübte. Die Fürſtin, die ihrer Kunſtliebe wegen auch in Italien als Principessa di Sassonia gefeiert wurde, Anna Amalia bereitete alles Schöne und Erhabene vor, das das Ilm-Athen verherrlichte. Sie berief die Truppe Seylers *), die ausgezeichneter Talente ſich zu rühmen hatte und lange in einem hölzernen Schauſpielhauſe Vorſtellungen gab. Auf Veranlaſſung der durchlauchtigen Beſchützerin dichteten für das Theater Muſäus und Wieland, componirten Wolf und Schweizer. In einem neu gebauten ſteinernen Schauſpielhauſe begleitete in gleicher Weiſe ihre Gnade die ebenfalls trefflichen Leiſtungen der Bellomoſchen Geſellſchaft. Der ländliche Aufenthalt in Tiefurt und Ettersburg, am letzten Orte in einem grünen Sommertheater unter freiem Himmel, wurde durch theatraliſche Vergnügungen verſchönert, an denen die Herzogin ſelbſt mitſpielend Theil nahm unter fürſtlichen und hochadlichen Perſonen neben Muſäus, Einſiedel und Goethe. Die Erfindungen des letzten wurden durch einen ſinnreichen Maſchiniſten ſelbſt in ſchwierigen Aufgaben möglich gemacht. Goethe ſpielte die verſchiedenſten Rollen, vorzüglich den Alceſt in den „Mitſchuldigen“, den Oreſt in der in Proſa geſchriebenen „Iphigenia.“ Mit Vogelköpfen, beweglichen Flügeln und Schwänzen wurden Ariſtophanes „Vögel“ in der Goethiſchen Behandlung dargeſtellt. Das Tiefurter handſchriftliche Journal von 1781 belehrt zur Genüge, wie anziehend für den geſchloſſenen Kreis der Spielenden und Schauenden die theatraliſchen Unterhaltungen durch Beziehungen aller Art ſeyn mußten. Die

*) Weiße der ihr 1778 ſeine Operetten widmete, ſagt:

— — wer denkt, wer nennt nicht Dich,
Sobald man unſer (das deutſche) Schauſpiel nennet,
Wer denkt nicht an den Schutz, den Deine Huld ihm gönnet?

Früher 1768 wurde von ihr Koch aus Leipzig nach Weimar eingeladen.

Seele war Goethe. Zur Feier seines Geburtstages wurde eine pantomimische Vorstellung gegeben, in der Minerva ihre Gaben unzertheilt ihm zuwendet. Da der Contrakt mit Bellomo 1791 ablief, stellte sich Goethe an die Spitze des Hoftheaters. Bei den Proben scenischer Leitung, die er gegeben, bei seiner Gabe, glücklich die Verhältnisse zu überschauen, bei seinem wachsenden Dichterruhm glaubte er, daß es ihm nicht mißlingen konnte, wenn er die darstellende Kunst zum Fortbau echter Poesie verwende. Nichts sey, nach Goethe's Ausspruch, für das Theater verderblicher als der Schlendrian, „nichts hinderte, dieses auf würdige Weise zu behandeln und von Grund aus neu zu beleben" *). Wenn Schröder sich auf eigne und fremde Erfahrungen stützend, vorsichtig in Aufnahme des Neuen, bedenklich in Aufgeben des Alten war, so wollte Goethe der Phantasie ein möglichst freies Feld auf der Bühne eröffnen und dem Kunstgetriebe eine freiere Bewegung geben. Nicht nahm er Rücksicht auf die Schauspieler, nicht auf das große Publikum, sondern dem Dichter sollte zum Obherrschen die volle Berechtigung gewährt werden. Dem Einzelnen sollten Alle dienen, während sonst umgekehrt der Schauplatz die Bühne einschloß und beengte und der Vorstellung die Grenzen absteckte. Andre Theater hießen damals Nationaltheater, was so viel als deutsches Theater heißen sollte, das Weimaranische „Hoftheater", vielleicht damit man nicht jenen Namen als Volkstheater übersetzen sollte. Wenn sich Goethe fügte, so war es, weil dem Herzog die Stücke von Racine und Voltaire gefielen, und er ihm deßhalb „Phädra" und „Mahomed" darbot. Sein Grundsatz war, „man müsse mit dem Publikum sich gar nicht abgeben", **) was mindestens so viel hieß, als die Stimme der Menge unbeachtet zu lassen. Um den „Götz" so zu sehn, wie er geschrieben war, ließ er die erste Hälfte an einem, und die zweite an dem darauf folgenden Abend aufführen, er brachte auf die Szene „Jon" von A. W. Schlegel, „Alarcos" von F. Schlegel, „Wanda" von Werner, den „zerbrochenen Krug" von v. Kleist, in der Uebersetzung von Einsiedel Sophokles' „Antigone" ***), Terenzens

*) Devrient III. 247.

**) Devrient III. 263.

***) Amalie Wolff gab 1809 die Antigone, 1840 in Berlin die Eurydike.

„Brüder“ *) u. ſ. w. In vielen Vorſtellungen bekundete ſich nichts Anderes als eine Liebe zum Experimentiren und man konnte nicht den Unmuth verargen, den die meiſten Schauſpieler und einen Theil der Zuſchauer erfüllte, mogten auch Schröder, Iffland, Kotzebue, Zſchokke und andere Lieblinge der Zeit keineswegs ausgeſchloſſen werden. Goethe erkannte in keinerlei Weiſe die Selbſtändigkeit des ſceniſchen Künſtlers an, er regelte das Spiel dermaaßen, daß von einer auf eigner Anſicht beruhenden Auffaſſung nicht die Rede ſeyn konnte, ſelbſt in Unbedeutendem durfte er nicht dem Zuge ſeines Geiſtes folgen. Er verlangte Unterordnung und dieſe auch bei den Spielenden unter einander. In der Eröffnungsrede hieß es, daß Uebereinſtimmung erzielt werden, daß es niemanden darauf ankommen ſolle, dem andern „den Kranz hinweg zu haſchen“ **). Göthe machte nicht viel Umſtände mit dem Perſonal, das nicht an dem in Weimar beſtehenden Klubb ſich betheiligen durfte, was um ſo mehr als Härte angeſehen werden mogte, als einſt die Herzogin der Seylerſchen Geſellſchaft den Zutritt zu den Concerten und den Hofluſtbarkeiten freigeſtellt hatte ***). Wie ein Kokaken-Hetman — ein Beurtheiler der Goetheſchen Theaterbriefe †) drückt ſich ſo aus — beſtimmt er die Strafe der Ungehorſamen und Widerſtrebenden. In einer Schrift, wahrſcheinlich aus der Feder eines gekränkten Schauſpielers „Saat von Goethe geſäet am Tage der Garben zu reifen“ ††) wird behauptet, daß das Theater durch Goethe und Schiller verbildet ſey und das ganze deutſche Schauſpielweſen zu verderben drohe, indem angehende Künſtler die Weimaraner Bühne zu ihrer Trivialſchule machten.

Gegen das Anſehn Goethes konnten die Widerſacher nicht durchdringen. Die Logen waren vom Adel beſetzt, der ſchon aus

*) Die Brüder. Ein Luſtſpiel nach Terenz in 5 Aufzügen. Von Einſiedel. Leipz. 1802. Die Abbildungen der Masken ſind von H. Meyer gezeichnet und C. Müller geſtochen.

**) Devrient III. 241.

***) Brandes II. 137.

†) Dietmar Theaterbriefe und freundſchaftliche Briefe von Jean Paul. Berlin 1835.

††) „Handbuch für Aeſthetiker und junge Schauſpieler.“ Weimar und Leipzig 1808.

Beziehungen zum Hofe gegen den Werth der ideellen Richtung keinen Zweifel erheben durfte, im Parterre ſtellten bei außerordentlichen Vorſtellungen ſich die Jenenſer Profeſſoren und Studenten ein. War doch als Anordnung des großen Dichters Alles und Jedes, wenn nicht immer löblich, ſo doch intereſſant, die Decorationen, die nach ſeiner Angabe gemalt waren (drei der Art gingen 1825 beim zweiten Theaterbrande unter) ja ſelbſt die Kreideſtriche, die auf dem Boden als Marken für die Schauſpieler, wo ſie in Gruppen ſtehen ſollten, gezeichnet waren. Goethe wohnte den Darſtellungen auf einem Platz im Parterre bei und, wenn er es nicht verhüten konnte, daß manches Stück ungeachtet befriedigender Proben durchfiel, wie v. Kleiſt's „Zerbrochener Krug", ſo wußte er doch den Sturm, der ſich unter jauchzendem Lachen gegen den „Alarcos" erhob, durch den herrſchenden Ruf: „Man lache nicht!" zu beſchwichtigen. Goethe ertrug keinen Widerſpruch und als Böttiger ſeine Meinung über die Leitung des Weimaraner Theaters veröffentlichen wollte, ſo erklärte er, wenn es geſchehe, ſich vom Theater loszuſagen, und er bewirkte, daß eine bereits abgefaßte Schrift ungedruckt blieb. Wenn nach dem Erfolg ein Urtheil gefällt werden ſoll, ſo wird dieſes nicht günſtig ausfallen und die Bühnen-Verwaltung, die den freieſten Aufſchwung ermöglichen wollte, nicht dem Vorwurf entgehn, einer einſeitigen, das Talent verkümmernden Bevormündung. Die bekannte Jagemann (Frau v. Heigendorf), in eine ihrem künſtleriſchen Genius fremde Sphäre verſetzt, erkannte es ſelbſt, daß ſie nicht mehr zu leiſten vermogte, was ſie vordem geleiſtet hatte. Madam Wolff verdankte ihren Ruhm wohl vornämlich der Unterweiſung ihres Vaters Malcolmi, wie wieder ihr 10 Jahre jüngerer Gatte, mit dem ſie zuſammen ſeltene Kunſttriumphe feierte, ſich nach ihr bildete. Nur dieſe beiden vermogten die Ideale der Goethe-Schillerſchen Muſe in ſeelenvoller Begeiſterung zu verkörpern. Man bewunderte in Weimar Iffland, der dreimal zu Gaſtſpielen eingeladen wurde, als Franz Moor und Egmont und als „Wallenſtein" das erſte Mal über die Bretter ſchreiten ſollte, war es Schiller's Wunſch, daß die Hauptrolle von Schröder dargeſtellt würde. Ungeachtet aller Schule fürchtete man alſo, die angeſtellten Schauſpieler dürften ihre eignen Dichter nicht verſtehn. Wenn auch Immermann ſchrieb, es ſey ihm in Weimar „klar geworden, was ein Theater

seyn kann und seyn soll" und er müsse nach den hier gesehenen Vorstellungen „Vieles für vollkommen dramatisch und theatralisch halten, was unsere jetzigen Schauspieler als nicht darstellbar verwerfen"*), so wird dieses Urtheil dadurch zweifelhaft gemacht, daß nach Goethe's Abgange die Aufführung von Stücken, die von anderen Directionen nicht beliebt wurden, auch hier unterblieb, daß nach dem Scheiden des Wolfschen Ehepaares das dichterische Herrscherthum die eigentliche Macht verlor, bevor es sich noch vor dem „Hunde des Aubry" sich entsetzend die Zügel aus den Händen warf. Natürlich kann nicht geläugnet werden, daß die Talente auf den Bretern Angesichts der Dichter-Heroen einen außergewöhnlichen Schwung gewannen.

Goethe nannte einst zum großen Aerger Gottfr. Schadow's das künstlerische Treiben in Berlin prosaisch. Wie man im Gegensatz zu der praktischen Bühne in Hamburg, die in Weimar poetisch nennen muß, ist man versucht dieser gegenüber die in Berlin als die prosaische zu bezeichnen. Iffland von einem Verehrer als Ekhof's „Zögling, Pflegesohn" gerühmt, pflichtete diesem darin bei, daß die Einführung Shakspear's einen Rückschritt bewirke, weil das Große der Charaktere, der Sentenzen schon eine Macht ohne Kunst ausübe. Iffland war der Ansicht, der darstellende Künstler könne mehr geben, als es der Dichter am Pulte vermöge. Als Iffland das zweite Mal in Weimar in Schröder's „Stille Wasser" als der lustige abgedankte Lieutenant auftrat, blieb zur größten Befriedigung Böttiger's „in mehreren Stellen fast kein Wort so, wie es vorgeschrieben stand." In der Schrift: „Fragmente über Menschendarstellung" handelt Iffland in einem Abschnitt über den „Unterschied zwischen Kunst und Laune", man sollte glauben: über die berechnete und improvisirte Kunst. Schon die Erklärung „gefälliger Vortrag unverfälschter Wahrheit — ist Laune" fällt auf, noch mehr, wenn man im Verfolg liest, daß er nicht mehr entwickeln wolle, als wie das Erzwungene der Kunst sich zum Gefälligen der Natursprache abschleifen müsse. Der Redner müsse mit dem Gedanken kommen: „Ich will unter euch treten" nicht mit dem: „Sehet,

*) Michael Beer's Briefwechsel. Herausgegeben von Ed. Schenk. Leipzig, 1837.

hier oben ſtehe ich." Ein Schauſpieler ſagt, in den Iffländiſchen Rollen gehe man bequem einher, wie in ausgetretenen Schuhen. Er ließ es geſchehen, daß die Bethmann ihre Rollen in Jamben ohne Versabtheilung wie Proſa ſich ſchreiben ließ, um ſie als Proſa vorzutragen, er würde ihr aber Verſtöße gegen die eingelernte Mimik nicht vergeben haben. Als das Dramatiſche galt ihm, durch Detailmalerei der Charaktere das vollkommenſte Zu-Hauſe-ſeyn zu bekunden, die Erzählung durch ein künſtliches Spiel in Handlung umzuſetzen, wobei ihm ſein feuriges Auge, ſeine ſchön geformte Hand gute Dienſte leiſteten, und allerdings war es keine kleine Leiſtung, durch das mühſam Kleinliche nicht dem Eindruck des Bildes zu ſchaden. Das Mechaniſche kann es zu einer gewiſſen Vollkommenheit bringen. Das Portebras ließ, während er ſprach, „leiſer oder merkbarer das Aufdämmern des neuen Gedankens, der auszuſprechenden Empfindung den Zuſchauer ſchon in Voraus errathen" *). Beim Ausſtoßen eines rückſichtsloſen Wortes ſehen wir ihn als Hauptperſon eines Luſtſpiels abgebildet; „das linke Bein hält ſpielend ein Soutien hinter dem rechten Beine." Um dieſe Feinheiten recht zu verſtehn und zu genießen, bedurfte es der Aufmerkſamkeit von Seiten der Zuſchauer nicht weniger als der Mitſpielenden, denn wenn dieſe die Stellung nicht paſſend motivirten, ſo konnten leicht dergleichen wohl angebrachte Theaterſpiele an einer falſchen Stelle ſtehn und ſich übel genug ausnehmen. Schriftliche und mündliche Zeugniſſe ſtimmen darin überein, daß das Zuſammenſpiel in den beliebten Familiengemälden keinem Tadel Raum gab, und wir erſehn daraus, welche ſtrenge Schule der Meiſter die Mitſpielenden durchmachen ließ, aber auch zugleich, wie wenig Genius und ſelbſtſchöpferiſche Kraft die Mehrzahl beſaß, um ſich wie an Drähten ziehn zu laſſen. Iffland ſchuf ſich eine Umgebung, aus der er bedeutſam hervorleuchtete, und brachte durch den Zauber der Harmonie ſeltene Kunſtgenüſſe zuwege. Als Gaſt auf andern Theatern ſcheint er im Gegentheil dadurch gewirkt zu haben, daß er durch das fein Gefühlte eines zierlich nüancirten Spiels ſich von den anderen unterſchied und durch die Iſolirung glänzte. Als Iffland dreimal in Weimar auftrat

*) Böttiger im ſpäter zu nennenden Buch. S. 276.

(denn Goethe wollte, daß seine Schauspieler an ihm wahrnähmen, was sich durch Studium erzielen lasse) und das Herzgewinnende seines Auftretens „jedem Zuschauer einen leisen Hände- und Herzensdruck" gab, fühlte sich Böttiger gedrungen, in einem Buch eine „Entwickelung des Iffländischen Spiels"*) vorzunehmen, in der ohne allen Bezug auf die anderen Künstler nur von dem einen gesprochen werden sollte. Merkwürdig ist es, daß Iffland bei der Sicherheit, mit der er die Kräfte abwog, seine eignen überschätzte, daß er mit einem nicht bedeutenden Sprachorgan, bei seinem starken untersetzten Bau Helden- und ideale Charaktere darstellte. Sein Unterkinn kam ihm bei einem Luther zu Statten, aber sonst gab er nach Lewald's Ausdruck Helden zum Todtlachen, und den Pygmalion in einer Art, daß Schiller äußerte, der Künstler sey nicht der exaltirten Stimmung fähig, die das Melodram verlange und er gehabe sich als Liebhaber abscheulich**). Für Würde und Erhabenheit gab er convenzionellen Anstand, für den Zug der Begeisterung ein lebhaftes Eingehn und Einsehn in Gemüthsäußerungen, für Geistesfrische ein fein beobachtendes Studium. Auf Hofbühnen mußte er vorzugsweise gefallen, in Berlin noch mehr durch den Ausdruck aufrichtiger Verehrung für das Königspaar und er durfte sich erlauben, am Geburtstage der Königin mit einem Blumenstrauß in der Hand die Bühne zu

*) „in 14 Darstellungen auf dem Weimaranischen Hof-Theater, Leipz. 1796. J. Schulze schrieb „Ueber Ifflands Spiel" Weimar 1810.

**) Böttticher erkennt nur an. Er rühmt seinen Egmont und rühmt es, daß er nicht „auf dem Bauche liegend" sich zeigte, als den Schlafenden die Vision in Verzückung versetzt. Ueberall hebt er Einzelnes aus dem stummen Spiel hervor, wenn der Hagestolz in der idyllischen Ländlichkeit, während er auf den Gesang der treuherzigen Margarethe horcht, Zufriedenheit empfindend das Glas Milch an die Lippen setzt, wenn er als deutscher Hausvater sich zu einer liebreich ernsten Unterredung mit dem Sohne zögernd anschickt. Ehe er sich zu ihm setzt „das trauliche Ueberbiegen und Hinhorchen auf die leisen geheimen Ausathmungen seines Sohnes, dieses sorglose Uebereinanderschlagen der Füße, während der obere Körper auf der Stuhllehne ruht" u. s. w. Der Künstler theilte dem Berichterstatter mit, daß Dallners Ohnmachtsscene das Werk eines großen fortgesetzten Studiums sey Er habe vor einigen Jahren ein landwieriges Fieber gehabt, das endlich mit häufigen Ohnmachten verbunden gewesen sey. Ein kalter Schauer sey ihm vom Rückgrade durch den Nackenwirbel bis auf die Kopfspitze gelaufen, dann habe er sich bis auf die Nasenspitze herab gesenkt" u. s. w

betreten, in edlen Charakteren bisweilen mit dem Schmuck des Adlerordens, der ihm 1810 zu Theil geworden. Wenn auch er Spott und Anfeindung, wie Goethe und Schröder, hinnehmen mußte, so behauptete er das Feld durch eine eiserne Consequenz. Während der Zeit, da das französische Militär fleißig das Theater besuchte, mußte er freilich eine freiere Bewegung zulassen, aber 1807 erklärte er durch ein Umlaufschreiben an die Bühnenmitglieder, daß das Theater in Verfall gerathen und es nothwendig sey, dem Verderben ernstlich zu begegnen. — Nicht ist es abzuläugnen, daß es sich nur durch eine außerordentliche Sicherheit erklären läßt, wenn es Iffland en gelang, bei einem Vorgänger wie Fleck, einem Nachfolger wie L. Devrient, sich in Ansehn zu setzen und zu erhalten. Thatsache ist es aber, daß als Devrient, die Stich-Crelinger, das Wolffsche Ehepaar neben einander auf dem Berliner Theater erschienen, der Ifflandische Schulcatechismus nicht mehr galt und allein Lemm als der Hauptdarsteller in den Raupachschen Kaiserdramen (durch die andere Bühnen nicht leicht heimgesucht wurden) an ihn erinnerte. Die engherzig gezogenen Grenzen wurden nur noch in so weit geachtet, als man sie einem rohen Naturalismus entgegenzustellen pflegte. Im Ganzen wurde die Schauspielkunst durch Iffland's Schraubsystem mehr niedergedrückt als emporgehoben und ihre Entfaltung gehindert. Durch die „Kostüme auf dem K. National-Theater", welche zum Theil nach Zeichnungen von Döhling und H. Stürmer seit 1805 erschienen, wurde der eitle Formalismus noch höher getrieben. Wie dankbar wäre es anzuerkennen gewesen, wenn Iffland in treuen Abbildungen *), oder wo Gemälde fehlten, in Geschichtserzählungen nach sichern Quellen, das Costüm der darzustellenden historischen Personen oder Costüme der Zeit dem denkenden Regisseur und Schauspieler dargeboten hätte, um Motive für die verschiedenen

*) Der Graf v. Brühl, der 1814 nach Ifflands Tode die Theater-Intendantur führte, und neue blendendere Trachten zeichnen ließ, versichert die besten Quellen aufgesucht zu haben und wir wissen, daß er sich nicht damit begnügte, in „Wallenstein" den schwedischen Hauptmann so auftreten zu lassen, wie Iffland es vorgezeichnet, sondern sich nach Stockholm mit einer Anfrage wandte. Er that wohl zuviel, wo jener zu wenig that. Brühl wollte, daß auch bei den Schauspielerinnen in Tragödien die Mode keinen Einfluß zeigte.—Ansichten der Zeit scheinen aber auf der Bühne eine Berechtigung zu fordern.

Kleidungen zu entnehmen, anstatt bei mangelhafter antiquarischer Bildung *) ein kostbares Farbengepränge als Norm zu liefern und der Welt darzuthun, wie Iffland durch emporragende Federn sein Höhenmaaß zu steigern, durch das Halstuch dem nach unten sich verbreitenden Kopf eine entsprechende Basis zu geben suchte, wie er diese Rolle mit einer gepuderten, jene mit einer braunen Perücke spielte. Durch das Nachahmen blendender Trachten auf den Provinzial-Theatern wurde unstatthafter Luxus genährt, die Harmonie verwirrt und die Sache in keinem Theile der Wahrheit näher gebracht.

Tieck, der schon bei Iffland's Leben seine Stimme gegen ihn erhob, sagt: „Für die Bühnendarstellung gründete Schröders universelles Talent eine echte deutsche Schule, die keine andere seyn konnte, als die alte englische. Schröder gab uns ein wirkliches deutsches Theater. Zu der Vollendung eines deutschen Schauspielers zu gelangen, ist unendlich schwerer, als ein großer französischer Tragödienspieler zu werden. Mit Iffland kam zuerst jene Annäherung an die französische Manier wieder" **).

Aus der Verschiedenheit der drei Männer, Schröder's, Goethe's und Iffland's erklärt sich die der drei Theater. Alle drei erstrebten Großes und ließen es an redlichem Eifer nicht fehlen. Schröder wollte im Schauspielhause einen Tempel echter Schauspielkunst errichten, Goethe auf der Bühne einen Altar für die Dichter erbauen, Iffland den Platz für eine Kunstschule wohl berechneter Eleganz gewinnen, Schröder wollte nur der Erste unter seines Gleichen seyn, Goethe unerschütterlich erhaben über dem beweglichen Element emporragen, Iffland als Schauspielerheros die Kräfte zügeln und eine Harmonie mit dem eignen Kunstgebilde erzwingen, Schröder wollte schützen, was sich auf den Bretern als probehaltig erwiesen, Goethe in der Action und Recitation nur den passenden Ausdruck für die Poesie erzielen, Iffland durch ein durchdachtes Spiel dem gelernten Wort die rechte Weihe geben.

*) Man sehe, welche Vorstellung er von der Sella curulis hatte, in Iffands „Meine theatralische Laufbahn." Leipz. 1798. S. 132.

**) Dramaturgische Blätter. Breslau 1826. II. S. 194. 195.

Obgleich Iffland, Schröder und besonders Goethe beflissen waren, wirksame Stücke neuer Dichter auf die Szene zu führen, so stand obenan nach wie vor Kotzebue. Eines dauernden Beifalls dagegen erfreuten sich die neuen Operndichter. Es waren aber Ausländer, die nach Mozart's Tode, nachdem sie von den Deutschen gelernt hatten, die deutsche Oper beherrschten. Die entschiedenen Lieblinge der deutschen Musikfreunde wurden Paesiello, Paer, Cherubini und Mehul. Paesiello war eine Zeitlang Musikdirector der italienischen Oper in Petersburg, Paer wirkte in gleicher Eigenschaft in Dresden. Gewöhnlich war es, daß von Paris aus der Enthusiasmus sich fortpflanzte, der die meistens mehr anmuthigen als brillanten Tondichtungen begleiteten. Paesiello folgte einem Ruf nach Paris, Cherubini war daselbst als Musikdirector an der großen Oper und Mehul bei dem Conservatoire angestellt. Sie „begründeten durch neuere Form und gediegene Faktur der großen Ensemblestücke einen Opernstyl, der als ein Fortschritt anerkannt und nachgeahmt worden" *). Paer ist der Vater der modernen italienischen Opernproduction zu nennen, die Neues liefert ohne fortzuschreiten. Bei Cherubini und Mehul finden wir Bethoven's Harmonietiefe, dessen Werke im Conservatoire durch den letzteren das Bürgerrecht gewannen und sie haben eine Fortbildung der Oper bewirkt und ein allgemeineres Interesse für sie gefördert. Sie lernten, wenn auch nicht auf dem Boden der deutschen Kunst lebend, den Werth der dramatischen Wahrheit erkennen als Eigenthum der deutschen Musik. Mit großem Erfolg gab man zwischen den Jahren 1793—1809 Paesiello's „Schöne Müllerin (Molinara) und „Der Barbier von Sevilla oder die unnütze Vorsicht" (von Großmann übersetzt), Paer's „Camilla", „Sargines" und „Der lustige Schuster", Cherubini's „Lodoiska" und „Der Wasserträger (Lex deux journées), Mehul's „Joseph in Aegypten", „Je toller je besser (une folie)", „Die beiden Blinden von Toledo." Von Wien kam nichts Neues von Bedeutung, wenn auch die burlesken Volks- und Zauberopern als Cassenstücke gern ins Repertoir aufgenommen wurden, Heibel's „Tyroler Wastel", Kauer's „Schwestern von Prag" und „die neuen Erfindungen" von Wenzel Müller.

* Cornet S. 32

Unter den Tragödiendichtern steht obenan ein Landsmann, dessen Name bereits als Theater-Recensent in Königsberg genannt wurde und dessen großartige dramatischen Schöpfungen, ungeachtet ihrer Nimbushülle voll Hyacinthenduft und Karfunkelschein und ihrer undarstellbaren Natur, doch von der Art sind, daß Goethe, Iffland und Schröder auf sie Rücksicht zu nehmen, für unerlaßlich hielten.

Friedr. Ludw. Zachar. Werner gehört nach der Meinung der heutigen Literaturfreunde zu den verschollenen Größen. Man liest ihn nicht mehr und weiß nur, daß er einst viel von sich reden machte, daß er Schicksalsstücke schrieb, die nun noch weniger als die Müllnerschen von Seiten der Bühne Beachtung finden, daß er in nebelhafte Mystik verschwebte und zugleich sich in grobe Sinnlichkeit vergrub, daß er sich an eine dramatische Apotheose Luthers wagte und in Rom zum Katholizismus übertrat, daß er ein wüstes Leben führte, um endlich zur alten Betschwester avancirt, im Redemptoristen-Kasel auf der Kanzel gegen Irreligiosität und Sittenlosigkeit zu eifern.

Werner sagt, er wisse „daß kein deutscher Schriftsteller bei seinen Lebzeiten, jeder nach seinem Tode volle Gerechtigkeit findet.“ Und wer mit gebührender Aufmerksamkeit ihn betrachtet, der *mögte* sich gleichfalls überzeugt halten, daß ein späteres *gerechtes Urtheil* ihm eine Stelle unter Deutschlands großen Dichtern einräumen muß und daß Szenen seiner Tragödien nie vergessen werden können, wie in den „Söhnen des Thal's“, die zwischen Molay und Franz von Poitou, in der „Weihe der Kraft“, die zwischen Luther dem Vater und dem Sohn, in „Attila“, die zwischen Attila und Aetius, in denen die Poesie voll Klarheit des Geistes, voll Tiefe der Empfindung zur lebenswahren Wirklichkeit sich gestaltet, von unwiderstehlich eindringlicher Kraft, von plastischer Gediegenheit uns Charaktere in der gründlichsten Durchbildung vorführt. Wenn aber Einheit und Abgeschlossenheit von keinem Kunstwerk mehr verlangt wird, als von der dramatischen Dichtung, so können Werners Tragödien ganz und gar nicht als musterfähig gelten, da eine in ihnen wirkende Doppelnatur, eine ungeheuerliche Ueberschwänglichkeit mit dem Maaßvollen historischer Schilderungen im

ſchreienden Widerſpruch die Theile von einander reißt. Dialog und die Eintheilung in Auftritte und Aufzüge bilden noch kein Drama und Werner erkennt es, daß er gemeinhin nur in lebenden Bildern poetiſche Anſchauungen giebt ohne Entwicklung und Fortführung, weshalb er den erſten Theil der „Söhne des Thal's" „eine dramatiſche Idylle, eine freilich ſehr unförmliche Abart der Idyllen-Gattung" nennt. Wenn in ſeiner aus glühender Begeiſterung hervorquellenden Sprache nur zuviel Schimmer und Schein das Heilige umfließt, ſo iſt doch Scheinheiligkeit von dem Dichter fern, der durch den Abſcheu vor dem Lüſternen und Frivolen in ſeinen Gemälden darthut, wie er als Prieſter der Kunſt über dem Sinnenrauſch erhaben ſtehe, in den eine blinde Leidenſchaft ihn ſtürzte. Wie ſehr unterſcheidet er ſich darin von ſeinen mit dem Katholizismus ſchön thuenden Zeitgenoſſen? Werner war nichts weniger als Heuchler *) und wie er überall in fanatiſchem Eifer gegen das Unrecht zu weit ging, ſo übertrieb er in bußfertiger Beurtheilung ſeiner Selbſt. Nicht wagt er Selbſtbekenntniſſe zu ſchreiben, um nicht, wie er ſich in ſeinem Teſtamente ausdrückt, durch Aufdeckung einer Peſtgrube den Unverdorbenen zu ſchaden, und erregt dadurch den Argwohn wohl von Schlimmerem, als die Eröffnung ergeben haben würde. Seine ſinnliche Begierde — nur ſie hatte er zu beklagen — verlockte ihn niemals, die Würde einer höhern Weiblichkeit untergraben, das Band eines Eheverlöbniſſes löſen zu wollen. Aus den vornehmen nicht immer taktfeſten Zirkeln, in denen er die Damen durch ſeine idealiſtiſch gottſeligen Erörterungen feſſelte, durch Humoresken ergötzte, ſtieg er nur mit zu wenig Scheu in die verrufenen Winkel herab, wo er das Gewiſſen derer nicht zu kränken fürchtete, denen er ſeine Geſundheit opferte. Nicht konnte er es je über ſich gewinnen, die Sünde durch poetiſchen Zauber zu verklären. Die Kunſt iſt ihm ein lichter unentweihter Tempel und in ihn flüchtet er ſich aus dem Qualm der Welt und erhebt ſich an den Idealen, die ſeine Phantaſie ſchafft. Wie der geheimnißvolle geharniſchte Geiſt in den erſten Akten des

*) Wie Viele, ſo hielt ihn auch Paſſow dafür wegen ſeines ungleichen Weſens. „Es hing von jedem ab, dies lieſt man in den von Wachler herausgegebenen Briefen Paſſow's, ob er ihn frivol bis zur tiefſten Gemeinheit oder andächtig bis zur modernſten Sublimation haben wollte."

„Hamlet" agitirt, ohne es zu einer Handlung kommen zu laſſen, ſo ſieht er leider! das Echt-Poetiſche in dem Wahn einer Geiſternähe, durch die er den Leſer epiſodenweis in eine fremdartige Sphäre verſetzt; es iſt Religion, aber eine, die an uns als ein äußerliches Scheinbild vorüberſtreift, ohne in unſerem Inneren eine verwandte Stimme zu finden. Werner war eben ſo gut Proteſtant als Katholik, eben ſo gut Heide als Chriſt. Er feierte das Lutherthum, das er ſpäter haßte, ſo daß er nach ſeinem Ausdruck „tauſendmahl eher zum Judenthum oder zu den Braminen am Ganges, aber nie zu der ſchalſten, ſeichteſten, widerſprechendſten, nichtigſten Nichtigkeit des Proteſtantismus übergehn könnte", er feierte das Lutherthum, weil er es in einer Periode als das Mittel erkannte, durch das die Welt die Einheit und Allgemeinheit wiederzugewinnen vermöge, die der Stiftung eines echten Gottesreiches auf Erden (für das er ſchwärmte) vorausgehn müßte, in einer andern pries er aus demſelben Zweck das Papſtthum, das ihm neben dem Criticismus (Benennung für Proteſtantismus) einſt nicht weniger verächtlich erſchien; in einem Traumgeſicht ſah er beide als

. . zwei gewaltig große Fratzenköpfe,
Eins in der Mönchenkutt mit einer Krone,
Das andere mit einer Narrenkappe,

über beide ſollte ſich nach ſeiner damaligen Stimmung glorreich die Maurerei erheben. Deſſen ungeachtet kann er dem Proteſtantismus nicht den Beinamen ehrwürdig verſagen und zugleich ſpricht er von einem geläuterten Katholizismus. Aber etwas anderes verſteht er, wie wir hören werden, unter dem „letzten Evangelium" unter dem „alten Kreuz." Ueber das Chriſtenthum hinaus winkte ihm noch ein Höheres. Jenes ſey nur die Pforte zum verlornen Paradies, deſſen Wiedererringung ſchon diesſeits zu erwarten ſtehe. Und zwar dann, wenn die rechte aus dem Menſchen geborne Liebe die Erde beherrſche. Gervinus ſagt, Werner habe die Poeſie gegen die Religion preisgegeben, die Poeſie der Religion geopfert. Werner würde in dem Ausſpruch in allen Zeiten ſeines dichteriſchen Strebens das größte Lob erkannt haben, der ſich in ſeinem Denken immer treu blieb. Dieſelben Stralen waren es, die auf dem dunkeln Grund das vielfarbige Gebilde erzeugten.

Glaube, Kunst und Reinheit oder: Religion, Poesie und Verehrung weiblicher Größe verschmelzen bei ihm zu einem Begriff:

Durch diese drei: Kunst, Glauben, Reinheit zeiget
Sich das Mysterium dreieinig'ger Liebe.

Jede höhere geistige Richtung besteht nach ihm in dem Hinstreben zu einem Zustand irdischer Heiligkeit, um welchen die Menschheit durch Verbildung, Irrthum und Schwachheit sich gebracht sieht. Der Reinigungs-Prozeß erfolgt durch Feuer und durch Blut:

Non sacramentum sine sanguine.

Eine elegische Sehnsucht nach einem leidenschaftslosen Urzustande der Menschheit, das Ringen und Kämpfen danach auf verschiedenen Wegen ist der Grundton seiner dramatischen Schöpfungen. Es ist eine Lyrik, die nicht bestimmte ideale Gestalten charakterisirt, sondern die im Allgemeinen zu einer schwärmerischen Veredlung und Vollendung ringt. Zu dem goldenen Kindheitsalter, das in seiner Reinheit und Einfachheit überall dasselbe war, wo man Isis und Osiris anbetete oder wo „Opferlieder durch Romovens Haine ziehn." Damals war Gesang der fromme Naturlaut und Gesang die unmittelbare Eingebung der Gottheit. Darum umweht die Helden bei Werner im entscheidenden Moment die Frische einer dunklen fernen Erinnerung an jene seelenvolle Zeit und die Geisternähe offenbart sich schon ihrem irdischen Auge. Ihr Ende verläuft sich meist in die hieroglyphische Einfassung des Drama's. Noch bevor sie aufhören, sehen wir, daß sie die irdische Natur abgestreift haben.

Andere Dichter finden meist zufällig den Stoff zu ihren Schöpfungen, bei Werner ist das Thema ein gleichsam von Anbeginn gegebenes und meist nur äußere Anlässe bestimmen ihn, sich in verschiedener Weise darüber auszusprechen. Es drängt ihn, dem Bilde, das ihm in unklaren Umrissen vorschwebt, eine bestimmtere Form zu geben, und er greift bald zu dieser, bald zu jener Materie. Eine innere Nothwendigkeit systematischen Schaffens folgt ihm in allen Lagen des Lebens von seiner Heimat her.

Werner's *) Vater war Professor der Geschichte und Be-

*) Aus des Dichters Feder kam „Kurze Biographie von F. L. Z. Werner",

redtſamkeit. Er ſchrieb lateiniſche Gedichte und unter ihnen wurde eines: die Jahreszeiten, mit denen Thomſons verglichen *). Seine Mutter war die Nichte des Profeſſors der Poeſie Valentin Pietſch **) und ſie ſelbſt wird von ihm, den ſie mit ängſtlicher Zärtlichkeit erzog, Dichterin genannt. Zur Seite des elterlichen Hauſes lag das Schauſpielhaus und der Zutritt war dem Knaben leicht, da dem Vater die Theatercenſur oblag und bei dem täglichen Verkehr mit dem Theater die kindliche Neugier ohne Mühe Befriedigung finden konnte. Dem Hauſe eines Oheims, das er oft beſuchte, ſtand gegenüber die katholiſche Kirche und der kleine Werner verſäumte nicht den Frohnleichnamstag, um ein Zuſchauer der auf dem Kirchhof ſtattfindenden Prozeſſion zu ſeyn, er betrat die Kirche, wenn an den Feiertagen der Hochaltar nach Hinwegnahme des Bildes ein Figuren-Theater darſtellte, auf dem das Chriſtkind in der Krippe und der verblichene Heiland geſchaut wurde. Schon damals mogten ihm Kunſt und Religion als „Synonyma" erſchienen ſeyn, die er ſpäter nicht mit einem Namen benennen zu können bedauerte.

Er war 14 Jahre alt, als der Vater ſtarb. Sein Lehrer wurde ein Feldprediger Nohr aus Thorn ***). Als Student widmete er ihm 21 Jahre alt die „Erſtlings-Produkte" ſeiner Muſe, ein Bändchen „Gedichte" im J. 1789, um Freudenthränen „für eine Rettung" dem Wohlthäter darzubringen, dem er, wenn ihm „jemals das Glück wieder lächeln ſollte, auch dieſes Lächeln" verdankte. Die Gedichte ſind noch von der krankhaften Färbung frei, die der ſüßlächelnde Myſticismus auf die ſchmerz-

die als ein Abdruck aus dem Felderſchen Gelehrten-Lexicon, Landshut 1822 erſchien. (Hitzigs) Lebens-Abriß F. L. Z. Werners. Berlin 1823. Mehreres ſeine Jugend Betreffendes aus mündlichen Ueberlieferungen.

*) Lauſon's „Das durch Feuer geprüfte Königsberg" in der „Sammlung einiger Predigten" auf den Brand von 1764 nebſt drei Gedichten. S. 345.

**) Deſſen Sohn Zacharias Pietſch in Elbing ſein Pathe geweſen ſeyn wird.

***) Derſelbe begann eine Charfreitagspredigt mit den Verſen:

Ausgelitten haſt du, ausgerungen
Armer Jüngling deinen Lebensſtreit
Und vergeben die Beleidigungen — —

Dies mußte dem gebildeten Theil der Zuhörer um ſo mehr auffallen, als ein bekanntes Gedicht auf Werther alſo anhub.

lichen Züge haucht. Als eine Einleitung zu ihm dürfte die Ungläubigkeit anzusehn seyn, die sich vielfach in ihnen bekundet. Am Grabe des Vaters vermag er nicht im Glauben an Unsterblichkeit Trost zu finden:

Hoffnung winket, Zweifel widerstreben,
Ich vergehe, Vater! rette mich.

In einer poetischen Allegorie vermählt sich der Verstand mit der Tugend, der Glaube mit dem Vorurtheil. Aus der Verbindung entspringen zwei Töchter:

Philosophie und holde Menschenliebe.
Doch Dame Vorurtheil, der Hölle finstres Kind,
Erschien, gefiel und ach! verband sich mit dem Glauben,
Da ward der Kinder viel ans Licht der Welt gebracht
Und alle schief und häßlich wie die Nacht —
Der Aberglaube und die Frömmelei.

Ein Gedicht ohne Ueberschrift ist an seine Cousine gerichtet, die mit ihm in Rohr denselben Lehrer gehabt hatte. Im Hause neben der katholischen Kirche geboren und erzogen, theilte sie als Kind seine Theilnahme an den kirchlichen Schaustellungen und war ihm behülflich, kleine Puppen in Priestergewänder zu hüllen und einen für diese erbauten Altar zu bekleiden. Er ergießt sich in zärtliche Empfindungen für sie, die ihm bis zu seinem letzten Lebenshauch heilig blieben. Er sieht wie bei der Einsegnung an dem Altare:

Engel dich mit Stralen schmücken
Und dir kniend Weihrauch streun.
Laut erscholl Gesang der Sphären,
Schaaren voll von Jubelchören
Weihten mich zum Engel ein.

Auf einem Privatball bereitete sie ihm ein irdisches Paradies:

Brust an Brust von Dir umschlungen,
Schmeckt' ich von Gefühl durchdrungen
Ganz die Wollust, Mensch zu seyn —
Ach umsonst für mich geboren,
Bist Du ewig mir verloren,
Dennoch bin ich ewig Dein.

In anderen Gedichten huldigte er jugendlichen Schauſpielerinnen, denn es war damals, als er mit der Bühne eine ſo große Vertrautheit gewann, daß er nachmals äußerte, als Student mit ihr genauer bekannt geweſen zu ſeyn, als mancher Schauſpieler. Dieſes erwogen, glaubt man errathen zu können, was es mit *jener* Rettung für ein Bewenden hatte und warum er von jener Jungfrau, in der er in aufrichtigſter Liebe ſeine „Weſenhälfte" verehrte, ſich durch den ſtrengen Spruch ihrer Eltern losgeriſſen ſah. Eine heilige Erinnerung konnte ihm nicht genommen werden an ſie, die er in den Anmerkungen zu einem Gedichte von 1814 mit ihrer erhabenen Großmutter vergleicht.

In der Glorie überirdiſcher Weiblichkeit erſchien ihm ſtets ſeine Mutter. Er nennt ſie „eine reine heilige Kunſtſeele und Märtyrin", ein anderes Mal „eine erhabene und (für einen Nekrolog von ihm) zu hohe Dichterin, welche zugleich die Schmerzerprüfteſte, alſo vollendetſte der mir perſönlich bekannten Meiſterinnen der wahren Liebe war." Hippel ſchrieb ihrer geiſtigen Stärke einen Adlerblick zu. Sie verfiel vor ihrem Tode in Wahnſinn, nach der Meinung der Verwandten, aus Gram über das leichtfertige Leben ihres Sohnes *). Ihre ſtrenge Züchtigkeit zeigte ſie noch im Zuſtande der Unzurechnungsfähigkeit im Betragen gegen den Wundarzt, der ſich nicht ihrem Bette nähern ſollte. Die Sorgfalt, mit der ſie in geſunden Tagen den Sohn *behütet* haben wollte, war von der Art, daß dieſer ſelbſt bei aufrichtiger Erwiderung ihrer Liebe ſie zu betrügen ſich genöthigt ſah. So durfte er, ehe er Student war, nie eine Nacht auf dem Lande zubringen und als er von einem Commilitonen die Aufforderung erhielt, die

*) In einem ſeiner Gedichte wird von Thränen geſprochen, die er ihr ausgepreßt. In einem Sonnet: „Frühlingsnachtmahl" empfindet er, wie die Dulderin ihm verſöhnend naht,

Der Mutter mir verſöhnter Geiſt.

Durch ihren Tod verdunkelte ſich ihm das Leben für ewig,

— dem der Liebe Koſen,
Und alle Freudenroſen
Beim erſten Schaufeltoſen
Am Muttergrab entflohn.

Nach Hoffmann bildete ſich die geiſteskranke Mutter ein, als Jungfrau Maria im Sohne den Heiland geboren zu haben. (!)

Ferien auf einem einige Meilen fernen Landgute zu verleben, wurde er von der Mutter feierlichſt dem Schutze des ernſten Freundes *) übergeben. Hier fühlte er ſich zum erſten Mal frei und ſprach dies in poetiſchen Ergüſſen aus. Die Freiheit ſchlug zum Kummer der Mutter und Großmutter in Zügelloſigkeit um und die letztere, die wegen ſeines ſittenloſen Wandels ihn aufgab, ſetzte ihn bei der Erbverſchreibung auf das Pflichttheil.

Um die Geiſtesrichtung Werner's kennen zu lernen, der als Jüngling wie als Mann dachte, iſt nicht die Titelvignette jener Gedichtſammlung zu überſehn. Sie zeigt uns die Trauer im Wittwenſchleier neben der Todtenurne auf der Pappelinſel in Ermonville.

Einen Jacques Rouſſeau der Welt — —
Duldung, Natur und Gefühl weinten entfeſſelt ihm nach.

Die Begeiſterung für den Verfaſſer des „Emil" mogte um ſo lebendiger in Werner erwachen, als ein Portrait deſſelben aus Genf in Hamann's Beſitz kam, mit dem dieſer „manche Viertelſtunde liebäugelte." Werner betete Rouſſeau an und wollte, das Jahr ſollte mit ſeinem Todestag d. 2. Juli beginnen. Es erſchien ihm, als er ſich in der Heiligen Linde befand, als bedeutungsvoll, daß Rouſſeau's Sterbetag mit Mariä Heimſuchung, mit dem Tag, da die Himmelsgnade die Erde begrüßte, zuſammenfiel und er flehte:

Laß unſern Staub im Mutterſchooß verkläret
Zu deiner Gnade herrlicher Bewährung
Ein Blütenpaar an deiner Linde prangen.

In einem älteren Gedichte ſagt er:

Ein echter reiner Menſch entrollt das große
Zertretne Buch des Rechts dem ſtillen Forſcherblick
Und ſinkt dann ſchuldlos in der Mutter Arm zurück.

Auf der Univerſität beſuchte er die Vorträge des ihm wohlgeſinnten Kant, dem er bei veränderter Glaubensrichtung in ſei-

*) Des 1849 verſtorbenen Superintendenten Beſthorn.

nen ſpäteren Gedichten kein ehrendes Andenken ſtiftete *). Einen bedeutenderen Einfluß als die öffentlichen Lehrer des Rechtsſtudiums, dem er ſich widmete, hatte auf ihn ein reichsgräflicher Doctor. Leopold Graf v. Lehndorff, ein Freund der Muſen und Verfaſſer eines Schauſpiels **). Um ſo lieber ſchenkte dieſer dem talentvollen Jüngling ſeine Freundſchaft, welcher dichtete und gefühlvoll auf dem Clavier phantaſirte. Lehndorff vertheidigte in der Aula, in Ausſicht, einen Platz am Reichskammergericht in Wetzlar einzunehmen, ſeine Abhandlung De matrimonio inaequali ohne Respondenten und erregte dadurch nicht geringeres Aufſehn, als durch die freien Anſichten, die er in ſeiner gelehrten Schrift entwickelte, indem er den Beweis führte, daß wenn ein Reichsgraf mit einer Dame niedern Adels ſich vermählte, er ſich durchaus nichts vergäbe. Lehndorff höchſt liebenswürdig und leutſelig zeigte, wenn er auch gern fürſtlichen Glanz um ſich verbreitete, in der Wahl ſeiner jüngeren Freunde, wie er über allen Unterſchied der Stände erhaben war. Zu dem geiſtreich befähigten Kreiſe, der alle Sonntage dem Grafen ſeine Aufwartung machte, gehörte auch Werner. Man wollte, daß der König von Lehndorffs Programm Kenntniß nehme, und veranſtaltete in koſtbarer Ausſtattung eine deutſche ***) und eine franzöſiſche Ueberſetzung, die letztere lieferte Werner 1792: Traité des mésalliances. Auf dem Titelblatt ſah man die Themis, die über altes, nicht zu begründendes Herkommen eingeſchlafen war. In einer Anzeige der Ueberſetzung wird er ein hoch fliegender und rüſtiger Dichter genannt. — Der Geiſt der Weltverbeſſerung zur Erhebung der Menſchheit durch Ausrottung veralteter Vorurtheile und durch Vernichtung eigenſinniger Standesunterſchiede erregte damals die Gemüther und konnte Wernern nicht unberührt laſſen. Denn ſchon damals wie nachher beſeligte ihn der Glaube an ein allgemeines

*) „Leuchtend Verworfene" ſind ihm Friedrich II. und Kant, weil ſie durch ihre hervorragende Größe, durch Beiſpiel und Lehre der Einheit Deutſchlands geſchadet.

**) Daſſelbe: „Uldolini" in 5 Aufzügen, iſt gedruckt. Der Held, der ſich als ein Opfer unglücklicher Liebe betrachtet, glaubt ſeine Ehre nur durch ſeinen Tod retten zu können, verſetzt ſich aber eine ungefährliche Wunde.

***) Von v. Felgenhauer.

Streben zur Verwirklichung einer Idee, durch die der Himmel auf die Erde herabgezogen werden ſollte. Werner trat in den Freimaurerorden.

Seit 1793 war er Kammerſekretair und ſeit 1799 lebte er als ſolcher in Warſchau und arbeitete hier ſeit 1800 an den „Söhnen des Thal's", einem dramatiſchen Hymnus auf die Maurerei.

Der erſte Theil der „Söhne des Thals" wurde 1801 beendigt. Wie dies ſonſt nur durch Schilderungen in epiſchen Gedichten oder Romanen möglich iſt, leben wir uns ein in die Hausordnung der Templer, die ungeachtet des Pomps, der über das Ganze verbreitet iſt, uns im Einzelnen die äußerſte Einfachheit darthut. Als wenn Werner ſich an die Darſtellungsweiſe in den Beſchreibungen der Iliade erinnert hätte, in denen nach Leſſings Erklärung es der Dichter verſtand: „das Coexiſtirende ſeines Vorwurfs in ein Conſecutes zu verwandeln und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen", ſo wird der Leſer in Kirche und Kapitelſaal, in Kloſtergarten und Gefängniß eingeführt, er ſieht gleichſam Alles nach einander im natürlichen Zuſammenhang entſtehn, weil das Gegebene nicht als ein Fertiges erſcheint, ſondern die praktiſche Anwendung der Ordensregeln uns über die ſtarre Darlegung der Statuten erhebt. Wir nehmen es in anziehenden Beiſpielen wahr, wie die weltliche Eitelkeit beſchämt, die Ruhmbegierde gedämpft und der Ungehorſam beſtraft wird. Wir lernen bewährte Meiſter und ſchwankende Recipienden kennen in individueller Beſtimmtheit. Der Ordensſtaat auf der Inſel erſcheint uns als ein großes Kloſter und er wird in trefflich anſchaulicher Weiſe uns geſchildert mit dem vorleuchtenden Beruf und den bitter getäuſchten Erwartungen, durchwürzt mit der Troubadur-Poeſie und vergiftet durch die Proſa der Gemeinheit, voll bedeutungsvoller Ahnung im heiligen Geheimdienſt und voll eitler Luſt und Werkheiligkeit. Bei den Beſten der Templer entgeht uns nicht der Widerſpruch zwiſchen dem Schwert des Heldenthums und dem Ordenskleid der Entſagung. Nicht ſind ſie ſo abgeſchnitten von der Welt, daß ſie ſich nicht wider Willen an der Erinnerung der Jugenderlebniſſe erlabten. Wenn dieſe plaſtiſch durchgebildeten Theile des Gedichtes (in denen leider! didaktiſche Längen von der Mühſamkeit der dazu

gemachten Studien zeugen) nicht den Namen einer Tragödie beanſpruchen können, um ſo weniger, als nach ſeiner eignen Abſicht niemand als Hauptperſon vorwiegend auftreten ſollte, ſo verfließt das myſtiſche Zwiſchenſpiel vollens zu einem Schemen ohne dramatiſche Haltung. Hier kann er ſeine Subjectivität nicht zur objectiven Anſchaulichkeit erheben, es bei allem Aufwand von Bildern nicht zum Lichtſchein des Wahren bringen. Er ſelbſt aber erkannte darin das Göttliche, aus höherer Eingebung Hervorgegangene, wie wir aus den Aeußerungen ſeiner gewöhnlich in einer Art von Paroxismus hingeworfenen Briefen erſehn. Von einer ſolchen Szene ſagt er in einem Brief an Hitzig: „Wie ich zu der Stelle gekommen bin, weiß ich nicht, ich ſelbſt habe nichts dazu gethan. Es iſt möglich, daß ich dieſer Stelle wegen geboren bin.“

Das Verſtändniß ſeiner theoſophiſchen Ideen, wenn ſie auch in allen Stücken in geringer Modificirung ſich wiederholen, iſt um ſo ſchwieriger, als ſein Verleger Sander ſich hierin proſaiſche Veränderungen erlaubt hatte, ſo daß das Blut des Verfaſſers, wie er ſich ausdrückt *), darob erſtarrte. Werner ſpricht ſich häufig, wenn auch nie klar dahin aus, daß auf die Religion, die im Opfertod ihr erhabenſtes Symbol verehrt, eine folgen müſſe, die die Gottheit ohne Mittler anzuſchauen vermag und das Leben in ſeiner Reinheit anerkennt, eine Religion, die zum Urquell das menſchliche Geſchlecht zurückführt und in einem erhabenen Naturdienſt die vollendetſte Form erringt. Hippels Ausſpruch: „Das Kreuz iſt des Sterns Fundament“ verſtand Werner offenbar anders als er es zum Motto wählte. Ueber dem Kreuz wird ſich nach ihm der Stern erheben. In der Mutter der Maccabäer nennt er „des Kreuzes Stern.“ In verſchiedenen Tragödien ſtößt man auf Verſe, wie

Als Leben ſtarb, da ward das Kreuz geboren,
Vernichtet wird es einſt, wenn wieder Leben
Aus der Natur zu allen Weſen ſpricht.

*) Zeitſchrift: „Geſellſchafter.“ Berlin 1836. S. 73.

Es waren:

Horus Wischnu, Eros Thor und Christus, die
Dem staubbedeckten Geiste Flügel liehn,
Um sich zu seinem Urquell aufzuschwingen.
Verkläret wird die Tugend an dem Grabe,
Es straft die Nemesis und durch die Gährung
Sieht man des Friedens schönen Stern entglühn.

Das Kreuz, das die kleine Welt in Kirchen einzuschließen strebt, wächst riesenhaft empor und fährt „flammend auf zum Himmel." Nur das verkohlte Ende bleibt drinnen, der obere Theil „glänzend wie die Sonne" deckt die niedrigen Dächer ab.

Da schallet ein gewalt'ger Laut von oben:
„Genug der eitlen frechen Narrentheiding!"
Dann schwebte stralend aus dem offnen Himmel
Das große, wahre, alte Kreuz herunter.
Und eine große Kirche ward der Weltball
Auf einem ewig grünen Grabesrasen
Und auf der Kirche stand das große Kreuz;
Die Kirche wird ein Sakrament des Fleisches,
Das Meer ein Sakrament des heilgen Blutes.
Und alle Wesen sangen den Choral:
Das Leben soll den grausen Tod bezwingen,
Der Staub hinauf zu seinem Urquell dringen.
Mag auch des Kreuzes Zeichen untergehn,
Doch siegend muß sein Urbild auferstehn.

Aus der Jungfrau Maria wird die Isis, sie hält endlich den Herrn wieder

in den Mutterarmen —
Das ist das letzte Evangelium.

Du Menschengott
Sey die Natur,
Natur hält Schwur,
Natur ist treu,
Natur ist frei.

Als Freimaurer hatte er an dem künftigen Urheiligthum mitzubauen. Denn die Arbeit des Thals ist

Was die Natur
Aus Trieb bewirkt, durch Willen darzuſtellen,

auf daß die Zeit näher geführt werde, da

— ſchon von Anbeginn ein enges Band
die Beſſern einte.

Des Friedens ſchöner Stern leuchtet ungetrübt erſt nach Kampf und blutigem Opfer. Es iſt eine Nothwendigkeit, daß der Ordensmeiſter ſchuldlos auf dem Holzſtoß ſein Leben beſchließt, wie hundert Jahre nachher Huß. Des Thal's echter Sohn darf dem nicht wehren wollen, er muß:

den Meiſter ehren und ihn ſterben laſſen,

denn:

Auch das iſt Form, der Soff bleibt unverloren.

Im „Attila" heißt es: Cocles, Curtius, Cato ſtarben,

Warum? Für den Gedanken, den ſie lebten,
Sie lebten wirklich, darum ſtarben ſie.

Im „Attila" bedeutet der Papſt Honorien in Bezug auf den Hunnenkönig:

Lebt er durch dich, ſo muß er für dich ſterben.

Der Papſt ſagt in demſelben Stück:

Das Blutvergießen iſt nicht ſtets ein Unheil.
Das Blutverderben iſt's — vergoſſen Blut
Befruchtet, das verdorbene verzehrt.

Eine andere Stelle lautet:

— Aus dem Blut entſprießt der Gnadenhain,
Drum bleib' es Krieg, bis Friede kömmt auf Erden.

Nach vorausgegangenem reinem Opfer, wie es in der „Mutter der Maccabäer" heißt, wird das ewige Weſen:

Den Heiden Seinen großen Namen künden,
Es wird vom Aufgang bis zum Niedergang
Vereinend alle Opfer, Völker, Zeiten
An reiner Mutterliebe ſich entzünden,
Reinen die Welt von Sünden.

Das verlorne Paradies wird wieder gewonnen, wenn zwei

Weſenhälften auf Erden ſich in heiliger keuſcher Liebe verbinden *), wie Geiſt und Geſtalt oder Geiſt und Herz, wie Kraft und Reinheit (für dieſe ſteht auch Maaß, Zartheit), wie Glut und Flamme, wie Brot und Wein des Abendmahls. Als Mann und Frau, als Mann und Männin müſſen eins werden das ſchaffende und das erhaltende Princip, jenes iſt das glänzende, dieſes das dauernde.

Der Geiſt allein, das Herz allein ſind todt,
Sie leben jedes nur in ihm Verwandten
In Glutumarmung ſterbend, in der Liebe.

Das Heldenthum, heißt es in „Attila",

iſt Kraft und Maaß wie Mann und Weib.

Cotta's Weib als Verklärte ſchwebt über Luther:

Weil ich als Weib die Reinheit nicht verloren,
Ward ich der Kraft zum Engel auserkohren.

Auf die Frage, was das Nachtmahl sub utraque ſey,

Das Nachtmahl unter beiderlei Geſtalt,
Das iſt wie Mann und Weib, wie Glut und Flamme.

Wenn die Verbindung zweier Weſenhälften zu Stande kömmt ſo ruht der Weltgeiſt ſichtlich auf Erden. Die Rede iſt dann Wiederhall der Gottesſprache, jeder iſt dann ein echter Spielmann, jeder ein Prieſter auf ſeine Weiſe und wir ſind dann nicht in der Kirche, ſondern die Kirche iſt in uns **). Das Ringen verklärt ſich zum hehren Anſchaun in Frieden und Wonneſeligkeit, Vergangenheit und Zukunft verkümmern nicht den Genuß der Gegenwart. Ein aus höheren Sphären Herabgeſandter ſingt in den „Söhnen des Thal's":

Das Wird und Ward
Durchſchwelg' ich, umarm' ich in Gegenwart.

Der Drang nach dem Urheiligen der Menſchheit webt eine

*) Das Schönherrſche, in der Ebel-Dieſtelſchen Unterſuchungsſache beſprochene, Glaubensſyſtem ſoll auf ähnlichen Annahmen beruhn.

**) Zur Entſtehung einer echt religiöſen Sekte mitzuwirken, damit Solches erzielt würde, erſchien ihm als höchſte Aufgabe des Lebens. Darüber erklärte er ſich in Briefen aus 1803 und 1810. v. Eichendorff „Ueber die ethiſche Bedeutung der neuen romantiſchen Poeſie in Deutſchland." S. 126. 138.

überirdische Verklärung um die Helden der Wernerschen Tragödien. Sie treten in ihrer geheimen Ideenmacht dermaaßen von Zeit zu Zeit aus ihrer Persönlichkeit heraus, daß diese ganz als dem Uebersinnlichen und Erhabenen aufgeopfert erscheint. Sie verkehren mit einem oft gespenstigen Geisterreich, dessen Boten als epische Maschinen unmittelbar in die Handlung eingreifen, oft wieder als zwei Wesenhälften, so in den „Söhnen des Thal's" Eudo und Astralis. Eudo prophezeiht dem Ordensmeister in einem Liede sein Ende und ruft ihm zu:

Sey Mann, wenn Flammen dich umwallen,
Du bist die Kraft, die Sterne schaffen kann.
Die Glut verzehrt das Kreuz, die ew'gen Harfen hallen.

und Molay:

Ich Staub — die Kraft, die Sterne schaffen kann,
Die Glut, das Kreuz verzehrend? *)

Eudo unter verschiedenen Namen erscheint in den meisten Stücken und daß er derselbe mit Adalbert im „Kreuz an der Ostsee" sey, lehren uns die Worte:

Ich kehr' ins Thal zu meiner Klause.

In Hoffmann's Romanen, der acht Jahre jünger in dem nämlichen Hause erzogen wurde, dringen in das Stillleben häuslicher Einförmigkeit dämonische Gewalten und stören durch Kobolds-kichern die Ruhe aus ihrer Sicherheit, bei Werner umgekehrt ist das Treiben der Menschen Streit und blutige Fehde, aber das Reich des Uebersinnlichen eröffnet sich über den feindlichen Parteien, um ihnen die Palme des Sieges und den Kranz des Friedens darzubringen. Wenn der Geist des h Adalbert ein schauerlicher Greis genannt wird, so besteht das Schauerliche nur in dem Unbegreiflichen, Unaussprechbaren, das der Italiener unter Terribile versteht.

Werner sagt von seinem Spielmann:

er will nun einmal nicht enträthselt seyn.

*) „Die Glut das Kreuz verzehrend und die Harfen?!" so wird gelesen und eine Sandersche Verbesserung nicht verkannt. Harfe ist bei Werner die heilige Kunst.

und da er abſichtlich ſich in Dunkel hüllt, wenn er das ſeinem Dafürhalten nach Bedeutſame ausſpricht, ſo fragt es ſich, ob bei aller Mühe, den rechten Sinn zu erfaſſen, derſelbe gefunden iſt. Soviel aber dürfte keinem Zweifel unterlegen ſeyn, daß eben ſo wenig als Werner eigentliche Tragödien ſchreiben wollte, (wenn man Calderon's Stücke dramatiſirte Balladen nennen kann, um wie viel mehr iſt das Epiſche in den ſeinigen erſichtlich), er den Tadel verdient, daß er wie ein ſchwankendes Rohr ſich von jedem Winde habe hin- und hertreiben laſſen. Werner hätte aber auch nicht auf die böſe werden müſſen, die dem Gerücht, das mancherlei Dinge über ihn verbreitete, Glauben ſchenkten *). Was ihm als höchſte Klarheit erſchien, mußte Anderen als unbeſtimmtes Helldunkel erſcheinen. Alles konnte ſeyn und nicht ſeyn, aber feſt blieb, daß ihm die Kunſt Religion war und die Religion Kunſt. „Ich kann, ſchreibt er, ſo wahr Gott lebt! ſchwören, daß ich die Kunſt bloß aus dem höheren Geſichtspunkt, in ſo fern ſie uns Ahnungen der Gottheit giebt, betrachte." Der erhabene Gegenſatz, der ſich ihm in edlen Weiblichkeiten, wie in ſeiner Mutter und nachmals in der Königin Louiſe, den „Schmerzgeprüften Frauen," zeigte gegen ſeine grobe Sinnlichkeit, die „Demuthsſtärke", die er verehrte, ſeiner Schwäche gegenüber weckte vielleicht in ihm die Anſicht, daß durch eine wilde Gährung hindurch es möglich ſey, im Feuer der Läuterung zu jenen hinzudringen, die zu Genien der Menſchheit geboren in prieſterlicher Hoheit und veſtaliſcher Reinheit erſcheinen:

Der Seraph Reinheit,
Er hat ſich zum Symbol das Weib erkohren.

an einer andern Stelle:

Iſt das Weib nicht Prieſter?
Das Opfer reinigt ſie, ſie muß es zünden.

*) Er, der ſonſt in öffentlichen Erklärungen ſtets ſich milde vernehmen ließ, ſchrieb 1819 im Tone der Entrüſtung: „Man log, als ich vor acht Jahren in Rom war, ich ſey Einſiedler auf dem Veſuv oder Aetna, man log, als ich vor drei Jahren in Polen war, ich ſey zu Frankfurt a. M. wieder Proteſtant geworden, man log, ich ſey zu Wien Kloſtermönch geworden." Nach einer Angabe gehörte er zum Illuminaten-Orden.

Der Katharina von Bora übergiebt die Jungfrau Maria eine Lampe.

Die Lampe, ſie iſt dein,
Sie hüten ſollſt du, einſtens glüht ſie immer.

Als Werner in Rom den Tod der Königin vernahm, ließ er Klaggeſänge *) nach Deutſchland herüberhallen, er feierte ſie als eine Heilige, die Troſt auf König, Königsſohn und Volk herabſtehe und ſchließt mit den Worten:

Mächtig iſt Märtrerblut!

Für den Leſer erſcheint in den Trauerſpielen die myſtiſche Einfaſſung als ein Barock-Rahmen, aus dem das Bild ohne alle Gefahr herausgenommen werden kann. Es verliert durchaus nicht, wenn man die Zuthat beſeitigt, die durch bengaliſchen Feuerſchein mit dem Schatten alle Ründung aufhebt und die Farbe der Geſundheit in ein falbes Blaß verwandelt. Was als Kern angeſehn ſeyn will, iſt ungenießbare Schale. Der Nimbusſchimmer läßt keine Färbung zu. Ueber dem Herumtaſten auf dem Farbenclavier in den bunteſten mannichfaltigſten Versmaaßen verlieren wir alle Melodie und Harmonie. Nur Leere empfinden wir und keineswegs den Zauber der Poeſie bei den blauen Boten, himmelblau gekleideten Jünglingen und den Pilgern in azurfarbenem Gewand. Man theilt nicht des Dichters Empfindung, wenn er ein Morgenlied in den „Söhnen des Thal's" mit dem freiern Aufathmen an einem ſchönen Morgen vergleicht, man räumt es ihm nicht ein, wenn er in Worten Symphonien niederzuſchreiben ſich vermißt, und lächelt über die Parentheſen in Perlſchrift, in denen er den Spielenden Noten giebt, die in wunderlichen Anforderungen an die Schauſpieler und Maſchiniſten das Seltſamſte überbieten und bei den Zuſchauern ein gar gläubiges Auge vorausſetzen **).

In Warſchau, wo Werner in ſeinen Amts-Collegen und Ordensgenoſſen, in Mnioch und Hitzig Freunde gewann, an die er ſich mit der größten Innigkeit anſchloß, entſtand der erſte Theil

*) „Klagen um ſeine Königin Louiſe von Preußen." Rom 1810.

**) In 13 klein gedruckten Zeilen erfährt man, daß ein Brot, das Eudo an den Mund bringt, ſich anſtößt und zerfließt, ſo daß es tropfenweiſe auf ſein Gewand fällt und auf demſelben einige Flecken reinigt u. ſ. w. u. ſ. w.

der „Söhne des Thal's". Auf Spaziergängen nach der Camaldulenser-Abtei Bilary wurden über dichterische Gegenstände, über Tod und Unsterblichkeit, eifrige Gespräche geführt. Nicht unpassend erachtete er es damals, ein Lied auf Mariens Himmelfahrt zu dichten, in der er der h. Jungfrau den Schönheitsapfel zuerkennt:

Gebenedelet seyst du Duiderin,
Du reines Weib in dieser Welt voll Trug.
Der Afterwelt gepries'ne Phantaseien
Verhüllen scheu vor deinem Blicke sich,
Was sind Cytherens wollustvolle Reihen,
Was ist Minervens Weisheit gegen dich?

Der zweite Theil der „Söhne des Thal's" *), der „als dramatisches Ganzes ungleich mehr befriedigen" sollte, blieb weit hinter dem ersten zurück. In diesem portraitirte er in Robert seinen Freund Hitzig.

„Die Söhne des Thal's" sind, wie die Mehrzahl seiner Stücke selten oder gar nicht dargestellt. Jene kamen 1807 in Berlin auf die Bühne. Der Dichter schrieb Iffland en Einzelnes im Costüm zur Beachtung vor **). In Königsberg wurde 1813 in einem musikalisch dramatischen Declamatorium im neuen Schauspielhause eine Szene, der „Söhne des Thal's" gegeben, in welcher Anschütz den Molay und Pauly den Robert spielte. Schröder damals, als er jahrelang nur einen unmittelbaren Einfluß auf das Hamburger Theater äußerte, sprach seinen Unwillen gegen die Direktoren aus: „Die Söhne des Thal's bleiben unbenutzt, dagegen geben sie elende Erzeugnisse" ***).

Nachdem Werner von einer gemeinen Schönheit, mit der er sich in Frankfurt a. d. O. zum Entsetzen seiner Angehörigen hatte

*) Sie erschienen zuerst in Berlin 1803 und 1804 und zwar unter den besonderen Namen: „Die Templer auf Cypern" und „Die Kreuzesbrüder."

**) Er wollte, daß „Hugo (Unzelmann) einen längeren Bart als die übrigen" trage, wogegen Iffland ihm zu bedenken gab: „ob dies bei Abreißung des Mantels nicht Mißstand erregen könnte." Dorow, Krieg, Literatur und Theater. Leipz. 1845. S. 247.

***) Meyer Schröder II, I. 211.

trauen lassen, getrennt war (welche darauf in Littauen ihr Glück als Schauspielerin versuchte), erreichte er in Warschau die Scheidung von seiner zweiten Frau, die er ohne Neigung auf den Wunsch der Seinigen geheirathet hatte. Er ging einen dritten Ehebund ein. Bei der Firmelung sah er eine arme, mit reicher Anmuth geschmückte Jungfrau, die kein Wort deutsch verstand, gewann ihre Zuneigung und gab ihr durch einen gewissenhaften Unterricht einen solchen Grad seiner Bildung, daß sie nachmals in den höhern Zirkeln in Königsberg und Berlin sich mit Liebenswürdigkeit und Gratie bewegen konnte. Wie er sich einst zu seiner während dessen vermählten Cousine mächtig hingezogen fühlte, so zu ihr. Bei der Innigkeit gegenseitiger Liebe hätte sie, die er als einen namenlosen Schatz heimführte, sein wahres Glück gründen können, wenn sie die Kraft besessen, ihm für immer angehören zu wollen und einem Frühergrauten, wie er sich nannte, ihre blühende Jugend zu opfern. Er verließ zwei Frauen, sie entfernte sich von ihm. „Es sey, schreibt Werner, von dem jungen Weibe mit Recht nicht mehr zu fordern, daß sie mit ihm glücklich seyn sollte. Ich bin wohl kein böser Mensch, aber ein Schwächling in vieler Rücksicht, ängstlich, launenhaft, geizig, unreinlich — sie ist unschuldig.“ Sie war eine von den höhern Weiblichkeiten, auf denen sein Auge stets mit Verehrung ruhte, bis es brach. Nachdem Werner fünf Jahre in Warschau im Amt gestanden, nach dem Tode der Mutter im Besitz eines größeren Vermögens gekommen, erhielt er auf Verwendung des Professors v. Baczko und des Kriegsraths Scheffner eine Anstellung*) beim Minister v. Schrötter und reiste 1805 nach Berlin, begleitet von dem Lieblingswunsch als dramatischer Dichter von der Bühne her anerkannt zu werden*). Was in Königsberg ihm der Graf v. Lehndorf gewesen, war in Ber-

*) „Wie herrlich, schrieb Werner, wenn ich aus Warschau, wo in literarischer Hinsicht nichts zu machen ist, nach Berlin versetzt würde, den prosaischen Iffland gewinnen, ihn für meinen Zweck gewinnen könnte und dann ein großes Sujet zur Aus- und Aufführung brächte, wodurch denn auf die Masse des Publikums zu wirken seyn müßte. Berlin giebt für das ganze nördliche Deutschland den Ton an; welch einen weiten Spielraum hätte ich da gewonnen!“ Dorow a. a. O. Seite 207. Nach Berlin versetzt, wurde aus dem Kriegs- und Domainen-Kammer-Sekretär ein geheimer Sekretär des neuostpreußischen Departements.

lin der Prinz Louis Ferdinand, der um ſich Muſiker, Künſtler und Dichter verſammelte. Zu den Sonderbarkeiten, berichtet G. Schadow, gehörte das Erſcheinen des Dichters Werner. Im Schrötterſchen Hauſe traf er mit Uhden und Hirt zuſammen und hier mogte ihm wohl die Ueberzeugung aufgehn, daß der verſtorbene Wackenroder als Erklärer der Werke bildender Kunſt „ein religiöſer Coloß" wäre.

Iffland wurde auf ihn aufmerkſam gemacht, bewilligte ihm ein anſtändiges Honorar für das Trauerſpiel: „Das Kreuz an der Oſtſee", obwohl er es nicht für die Darſtellung als geeignet erachtete *). Der erſte Theil heißt „Die Brautnacht." Auf einer Weichſelinſel feiern die Brautnacht, aber in heiliger Minne, der Fürſt Warmio und ſeine Verlobte Malgona. Er iſt Chriſt und Ritter geworden, eine Monſtranz bringt ſeine irdiſche Empfindung zum Schweigen und bei ihr vereinen ſich Myrten, Dornen und Palmen zu einem Begriff. Adalbert, der längſt die Märtyrerkrone errungen, erſcheint, um ihren Bund einzuſegnen, und wirkt dadurch mit an dem ewigen Gottesreich.

Ihre Seelen ſind gewonnen,
Marter zu krönen,
Nahet in Pracht, die Brautnacht zu ſöhnen,
Ewige Minne.

Die Liebenden finden, dies können wir annehmen, im Tode ihre rechte Verklärung, wenn man im erſten Theil auch nur erfährt, daß ſie als Gefangene von den Heiden weggeſchleppt werden. Werner arbeitete am zweiten Theile noch 1817 und die Bruchſtücke, die er „einigen der edelſten Deutſchen," wie er ſchreibt, vorlas, wurden für ſein Gelungenſtes anerkannt. Wahrſcheinlich wich die ſo ſpät vorgenommene Ausführung von der urſprünglichen Anlage bedeutend ab. Wie im erſten Theil ein entſagungsſtarkes Chriſtenthum als das Höchſte gilt, ſo ſollte der zweite Theil wohl lehren, daß es nur eine nothwendige Durchgangsperiode geweſen, damit der ganzen Bevölkerung an der Oſtſee, nachdem die Liebenden für ihre Tugend mit dem Tode gebüßt,

*) Die Muſik dazu ſetzte Hoffmann.

das volle Leben im wiedergewonnenen Paradieſe lächle. Als Malgona im Liebesgeſpräche vom Paradieſe ſpricht, heißt es in Bezug auf die Erſchaffung der Eva:

Und des Herren ſanfte Stimme
Lehrte ſie, den Mann vernehmen —
Und ſo ward das Weib der Mittler
Ihres Schöpfers und des ſeinen
Und die Glut, von ihm entglommen,
Nährt ſie treu als Prieſterin.

In den Schlußverſen, die der h. Adalbert an die Zuſchauer richtet, glaubt man den Dichter ſchon als den ſpäteren Geiſtlichen zu vernehmen:

Erwäget, was ihr heut geſchaut.
Die Ohnmacht ſpotte nicht der Frommen,
Kunſt iſt dem Glauben angetraut,
Ein jeder geh' in ſich zu Hauſe
Und bet' um Kraft und reinen Sinn.

Man hätte glauben ſollen, daß Werner in Deutſchland ſich inniger als irgend jemand an die romantiſchen Dichter anſchließen würde, da Jacob Böhme fleißig von ihm geleſen wurde und A. W. Schlegel 1803 mit dem erſten Bande ſeines „Spaniſchen Theaters" auftrat, deſſen erſtes Stück Calderon's „Andacht zum Kreuze" iſt. Werner findet in Fr. Schlegel's „Europa" leere Gasconnaden und nennt in einem Brief den Bund der romantiſchen Dichter eine Clique. Schlegel iſt ihm „halb Halbgott, halb Unmenſch, Goethe dagegen ein Gott", welchen letzteren er ſpäter als Obermeiſter ehrt, in deſſen Sinn zu arbeiten, er als Gewiſſenſache erkennt. Aber auch Schiller wirkt auf ſeine dichteriſche Bildung ein.

Bei einem Beſuch, den in Berlin Iffland von Schiller empfing, kam das Geſpräch auf Werner's Dichtungen und dieſer wünſchte deſſen neueſtes Stück im Manuſcript einzuſehn. Gern wurde ihm gewillfahrtet. Schiller klagte darauf, daß durch die Dienſtgefälligkeit ihm eine ſchlafloſe Nacht bereitet wäre, denn es wäre ihm nicht möglich geweſen, die Lectüre des Trauerſpiels abzubrechen, bis er zu Ende geleſen. Zugleich äußerte er, daß der

Dichter, um die rechte Haltung zu gewinnen, ein eigentliches Religionsdrama ſchreiben müſſe, wozu er wahren Beruf habe. Dies war für den Schauſpiel-Director Veranlaſſung, ein ſolches förmlich zu beſtellen. Der fügſame Werner dachte nach und fand wohl darin, daß der Proteſtantismus gegen das Papſtthum ſich erhebe, um Glaubenseinheit über den ganzen Erdball zu verbreiten, das begeiſternde Moment, das ihn „Martin Luther oder die Weihe der Kraft" zu ſchreiben beſtimmte.

So führte er den Doctor Martin Luther auf die Bühne und ließ ihn mit der Bibel unter dem Arm: „Eine feſte Burg iſt unſer Gott!" ſingen. In dieſer Tragödie vertreten die Weſenhälften zwei hiſtoriſche Perſonen, denen zwei ſeraphiſche Geſtalten als Trabanten beigeſellt ſind. Die Weihe der Kraft ſoll Heiligung der Kraft heißen. Luther iſt die Kraft und Katharina von Bora die Reinheit, die jene verklärt. Sie iſt es, die den Reformator, nachdem er glücklich den Reichstag in Worms, unverſehrt an Seele und Leib, überſtanden hat, vor Verzweiflung rettet.

Der Gegenſatz zwiſchen Katholizismus und Proteſtantismus iſt keineswegs ſo ſchneidend, als andere Dichter ihn im Religionsdrama geſchildert haben würden. Nicht ohne Wehmuth kann er heitere Jugenderinnerungen zertreten ſehn. Es heißt, der neu gepflanzte Baum wird mit ſeiner weit um ſich greifenden Wurzel

den Maulwurf
Aus ſeinem Hügel ſcheuchen, doch erſticken
Wird ſie das Veilchen und das Immergrün.

Der neue Morgen verlöſcht die Sterne —

Die Sterne ſind im Frieden heimgegangen,
Die Nacht des Kinderglaubens iſt entflohn,
Der Morgentraum der Kunſt mit ſüßem Bangen
Eilt er zur Braut am goldnen Liebesthron.
Erkenntniß tödtet und belebt ſie wieder.
Wenn Glaube neu erweckt die ew'gen Lieder.

Als fanatiſcher Eifer die Altäre ihres Schmucks beraubt, ſagt er:

Dieſe ſchönen Bilder,
Sie malten uns die ſchöne alte Zeit.

Wiewohl die Begründung der Kirche Hauptthema seyn soll, so schwärmt die dichterische Phantasie auch hier von einem Naturdienst, einem Priesterdienst, den jeder an sich selbst vollziehn soll.

In der „Weihe der Kraft" ist wahrhaft groß die Entschiedenheit des Glaubenshelden dargestellt, seine Begeisterung:

Ich selber bin jetzt ein lebend'ger Psalm,
Denn in mir jauchzet Gottes Herrlichkeit!

aber nicht minder ergreifend seine Schwäche, wenn er in verhängnißvollen Momenten an seiner Sache irre wird.

Der Staub, er mögt' ein Stral seyn, kann er's aber?

Er verbrennt die Bulle, was sein Beschützer der Kurfürst von Sachsen mit tiefem Schmerz erfährt. Zur Strafe der verspotteten Autorität wächst ihm die Bewegung, die er angeregt, selbst über den Kopf; als Ritter Georg in Waffen gehüllt, wird er zaghaft den Bilderstürmen gegenüber, wie einst sein Busenfreund Alexius, so sinkt als Leiche — diesmal von des Schwertes Blitz erschlagen — sein Genosse Theobald neben ihm hin. Er seufzet:

In Wüsten will ich's abzubüßen streben,
Daß ich es wagte, Gottes Held zu seyn.

Der Menschheit wird er durch ein Weib erhalten, ihm zum Segen gereichte

Die heil'ge Minne
In Katharinens jungfräulichem Herzen,
Daß Luthers Kraft durch sie das Heil gewinne.

Gegen den fest gekneteten Thon des Mannes nimmt sich die ätherische Verflüchtigung Katharinens (der personifizirten Reinheit) wunderbar aus. Katharina sieht ihn beim Brande der Bulle und ungeachtet des Klostergelübdes erkennt sie in ihm ihr vorbestimmtes Urbild *).

*) Zu bedauern ist es, daß Werner in der Zeichnung Luthers, bei dem das Derbe genug des Komischen einschließt, fremdartige Züge anbrachte, daß er durch das Uebertriebene bald in feurig erregter, bald in sentimentaler Stimmung muthwillig Mißlaute im feierlichen Choral herbeiführte. Beim unerwarteten Besuch der Eltern ist Luther übervoll der Freude und könnte

den Teufel selber küssen.

Als in Worms seine innigst besorgten Gönner und Anhänger im Glockengeläute „Grabgeläute" zu hören glauben:

So ſind Theobald, Luthers Famulus, und Thereſe, Katharinens Pflegetochter, Kinder

zu duftig für die Weltgeſchichte,

die mit Katharina die Dreieinigkeit von Kunſt, Glauben und Reinheit darſtellen. Wie man im „Kreuz an der Oſtſee" an die „Söhne des Thal's" erinnert wird, ſo auch hier. Thereſe ſteigt ſieben Stufen herab, um auf einem Hyacinthenbeet zu verhauchen, und mit ſieben Lichten iſt ihr Katafalk umgeben.

Nicht der Geſchichte fühlt ſich der Dichter zu folgen berufen:

Dem Innern muß ich dienen,
Was im Gemüth gelebt, iſt da geweſen.

Merkwürdig iſt es, daß die „Weihe der Kraft" in Regensburg und München aufgeführt wurde, da ihre Darſtellung in Berlin, zuerſt am 6. Juni 1806 *), ſelbſt bei freiſinnigen Männern den größten Anſtoß gab. Das Conſiſtorium und in ihm Männer, wie Hanſtein und Nibbeck, erhoben dagegen ihre Stimme und ſprachen gegen den König ihr Bedenken aus. Derſelbe ließ ſich das Manuſcript vorlegen und fand keinen Grund, die Beſtimmung der Theater-Direction aufzuheben. Im Schauſpielhauſe wurde die Vorſtellung durch unruhige Auftritte im Parterre unterbrochen, ſo daß es faſt zum Einſchreiten des Militärs gekommen wäre. Eine Zahl Gensd'armerie-Offiziere meinte die Karrikatur des Heiligen durch eine Burleske erwidern zu müſſen und veranſtaltete eine maskirte Schlittenfahrt im Sommer, in der unter andern Charakteren des Trauerſpiels Käthe hinten auf dem Schlitten ſtand, den ihr Martin kutſchirte **). Als dem Ausbruch des Unwillens und Muthwillens gegen die Wernerſche Dichtung geſteuert

Schon holen ſie dich ab zur Reichsverſammlung.
Von da zum Scheiterhaufen.

phantaſirt er während ſeitenlanger Reden „ununterbrochen auf der Flöte."

Als er die Rede auf dem Reichstage mit den Worten geſchloſſen:

Gott helfe mir, ich kann nicht anders! Amen!

greift er argios und gemüthlich zur Kanne Eimbecker Bier, das ihm ein Fürſt zur Erquickung darreichen läßt

*) Die Muſik von Bierey wurde ſehr gerühmt.

**) Sonntagsblatt, Stettin 1808 S. 191.

wurde, ging sie mehrmals in Szene. Drei Jahre nach Iffland's Tode, der den Luther zu seinen Glanzrollen zählte, sollte die „Weihe der Kraft" 1817 gegeben werden. Tumult im Zuschauerraum und Arretirungen bildeten ein so bedeutsames Zwischenspiel, daß sie seitdem von der Bühne verschwand. Anders als die Theaterbesucher fand Werner als Katholik sein Gewissen beschwert, weil er den größten Ketzer zu verherrlichen sich erlaubt hatte. Unter seinen Gedichten ist ein Sonnet 1814 an Iffland's Geist gerichtet, niedergeschrieben: „am Abend des Tages, wo der Verfasser *) hörte, daß an die so genannte Weihe der Kraft der verstorbene Iffland zum letzten Mal in seinem Leben seine schönen Kräfte verschwendet hatte" **).

Nachdem in Königsberg längst „Martin Luther" von Klingemann 1806 aufgeführt war, wurde 1813 „die Weihe der Kraft" vollständig in Szene gesetzt mit der Musik des Kapellmeisters Weber. Anschütz gab die Hauptrolle, Blum den Ritter v. Wildeneck, Mad. Lanz die Katharina, Dem. Toskani den Theobald, Dem. Wachs die Therese. Die Zuschauer wurden übermüdet, da die Vorstellung bis 12 Uhr währte und Statisten und Sänger, die nicht zu sprechen verstanden, bei der großen Zahl der Auftretenden Schauspieler spielen sollten ***). Im J. 1816 beschränkte man sich auf die Darstellung einiger Szenen, diesmal war Fedderſen Luther.

Eine durchaus irrige Meinung ist es, wenn man durch den Titel: „Die Weihe der Unkraft" verleitet, dieses in Nibelungen-Versen abgefaßte Gedicht für einen Widerruf der Tragödie erklärt, dasselbe erschien 1814 als eine Dankadresse an die deutsche Heldenjugend, der es durch die in Demuth gewonnene Einheit gelungen sey, Deutschlands Größe zu befestigen.

*) Er verdachte es einst Scheffnern, daß dieser ihn nur Verfasser und nicht Dichter nannte.

**) Am 5. Dez. 1813.

***) Ein solider Schauspieler Krieger, so erzählte man, wurde von seiner strengen Hausfrau nicht ins Haus gelassen, weil sie der Unordnung nichts nachsehn wollte, obgleich er betheuerte nur seiner Berufspflicht genügt zu haben. — Es konnte allein durch die Noth entschuldigt werden, daß die Katharina von einer Dame, die guter Hoffnung war, dargestellt wurde.

Ihr habt, was ſchnöd uns trennte, die Schranken nun gefällt,
Oeſtreicher, Preuße, Baier, Schwab ſind in ein Heer geſtellt,
So trenne Meinung auch nicht mehr den deutſchen Kraftverein,
Das gab den Vätern Stärke, nur das kann unſre ſeyn.

Nur, weil ſich Werner nie verläugnen kann, wird, da er alles Unheil von der Reformation und dem Voltairismus ableitet, auch der „Weihe der Kraft" gedacht. Daneben ſpottet er auch auf Eulalia, bei der er an die einſt von ihm begünſtigte Bethmann denkt. Unter Unkraft wollte er wohl nicht Theater und Lutherthum, ſondern Napoleons Uebermuth verſtanden wiſſen. Hier gilt er ihm als ein Zerſplitterer der Kräfte, den er früher aus einem ganz anderen Geſichtspunkt betrachtet hatte.

Werner's Lieblings-Idee, die Allgemeinheit zu einem Bunde verſinnlicht zu ſehn, ſtimmte ihn günſtig für Napoleons Rieſenplane. Das „Ein Hirt und eine Heerde", ſo träumte er, ſollte durch den Welteroberer mit in das Bereich des Möglichen treten. Er verherrlichte ihn, kann man ſagen, im „Attila." Doch galt er ihm nur als Mittel zum Zweck, wozu ihn ſich Gott gewählt, als derjenige, der durch Ströme von Blut den Boden zu bereiten habe zur Entwicklung einer ewig grünen Saat. In den „Söhnen des Thal's" heißt es:

Tadle nicht den Weltgeiſt,
Wenn er zu ſeinem Richtſchwert einen Arm,
Wie er ihn braucht, ſich ſchuf.

Fridr. v. Schlegel machte in ſeinen Vorleſungen auf eine Stelle im Nibelungenliede aufmerkſam, wo es heißt: „daß man beim Attila ohne Unterſchied theils nach chriſtlicher Ordnung, theils in heidniſcher Sitte gelebt." Werner, der in ſeiner „romantiſchen Tragödie" füglich den Attila hätte Etzel nennen ſollen, ſcheint ihn dem gemäß geformt zu haben. Als Geißel Gottes ſehn wir ihn nur im entſcheidenden Moment des Handelns wild und grauſam, ſonſt zeigt er ſich voll chriſtlicher Humanität. Er zertritt, weil er zertreten muß; nicht anders, als der Erzbiſchof im zweiten Theil der „Söhne des Thal's" hat er die Miſſion, ein Rächeramt zum Frommen der Menſchheit und zur Ehre Gottes auszuführen. Werner erklärt, daß die dunklen Farben nur des Lich-

tes Schalen seyen und daß durch das Glas der Liebe gesehn das Dunkle schwinde. Attila sagt:

Es ist ein schweres Amt doch Richter seyn.

und er verfügt einen sanften Tod für eine gefallene Jungfrau, einen gewaltsamen für einen meineidigen Jüngling in liebender Sinne:

Das Mädchen tödtet sanft; was soll sie leben,
Wenn ihres Lebens Blüte, Unschuld, welch?
Das Weib ist stark,
Die Reinheit zu beschützen! Sie ist schuldig.

Den Jüngling, einen früheren Freund, umarmt er tief bewegt zum letzten Mal und mahnt dann die Diener:

Jetzt nehmt und laßt von Pferden ihn zerreißen.

In Rom triumphirte das Unrecht, Honoria, der Kaiserin Tochter, sah um ihr väterliches Erbtheil sich betrogen, da erscheint Attila für sie, die er nie gesehn — das Feldgeschrei ist: „Für Honorien!" — und er errettet Rom.

Das alte Rom sinkt seiner Schuld zum Raube,
Ein neues wird hernieder schweben,

gleichsam als ein neues Jerusalem auf Erden. Honoria schwärmt für ihn:

Ich sah ihn nie und ward ihm nie verbunden,
Den Alle hassen, muß allein ich lieben.

Honoria und der Bischof Leo der Große, „der Greis aus Roma" sind hier obgleich lebend die Verklärten, die die vom Licht getragenen Partien in der Handlung übernehmen. Attila muß als Sieger untergehn,

Er will ein Gott seyn, darum muß er untergehn.

Seine Freundin Hildegunde, eine Heidin trotz der Bemühung Leo's, tödtet den Hunnenkönig aus Eifersucht gegen Honorien. Dem Sterbenden erscheint Honoria (etwa die personifizirte Kirche) und bereitet ihm eine Verklärung zum Licht. Sie zieht uns wenig an, um so mehr Aetius, der dem Attila gegenübersteht als Repräsentant des alten Römerruhms, aber leider! nicht die grandiose Stellung behauptet, die er in einigen herrlichen Dialogen einnimmt.

Sonſt ſteht das Trauerſpiel „Attila" noch hinter dem „Kreuz an der Oſtſee" zurück.

Als Hoffmann in Bamberg war, wurde „Attila" in einem Privathauſe aufgeführt.

Für ſein ſchwächſtes Stück gilt indeß die „Wanda, Königin der Sarmaten."

Werner glaubte, daß das Impoſante ſeiner dramatiſchen Gemälde beträchtlich durch das Herüberziehn des Zauberprunks der Opern geſteigert würde, daß das Glanzvolle der Myſterienpoeſie, wenn es in dem Aeußerlichen, die Sinne Berauſchenden ein Spiegelbild fände, deſto gewaltiger auf die Zuhörer einwirken müſſe. Dies nimmt man beſonders bei der „Wanda" wahr, die in ſoweit allen Wernerſchen Stücken vorzuziehn iſt, als das Phantaſtiſche das Trauerſpiel in allen Theilen gleichmäßig durchdringt und hier durch Einheit wirkt, indeß es anderweitig epiſodiſch eingeflochten, ein wunderliches Beiwerk darſtellt. Auch hier tritt ein Spielmann als Barde auf, der aber nicht Seher iſt, ſondern ein väterlicher Vertrauter des Helden. Nur als eine koſtbare Decoration haben wir die im Nimbusſchimmer erſcheinende Libuſſa anzuſehn, die der Compoſition ohne Noth aufgezwängt iſt. Werner war 1807 zum erſten Mal in Wien geweſen und hatte auf dem Wege ſich längere Zeit in Prag aufgehalten und dort glückliche Tage verlebt. Bei dem herrlichen Moldauufer mogte ſich Werner an das Weichſelufer bei Krakau erinnern, an dem Wanda's Reich gelegen haben ſollte, und er erfand ein lockeres Band zwiſchen ihr und der durch Mährchenzauber verklärten Königin. Die höchſte Liebe heißt auch hier, die irdiſche Liebe dem Tode opfern und ſterbend das Verlangen in eine reine Beſeligung verſenken.

Es erblühn
Liebesmyrten, wo die Sterne glühn.

Wanda hat geſchworen, unvermählt zu bleiben, ſie ſieht den Rügenfürſten Rüdiger, ſie liebt ihn, erſticht ihn auf ſeinen Wunſch und ſtürzt ſich in die Weichſel, aus der eine Lilie vom Palmenzweige umſchlungen emporſteigt. Auch hier wird und zwar bei dem Namen Klarheit und bei dem der Natur an den erträumten, von Unſchuld und Liebe gekrönten Urzuſtand erinnert. Auch hier

vermißt man nicht das Himmelblau, denn im Garten in Rüdigers Grab werden gestreut:

Hyacinthen himmelblau!
Duftet ihm auf stiller Au!

Goethe lächelte über Werner und seine bunten Hervorbringungen, namentlich formalisirte er sich über den Titel: „Weihe der Kraft." Die persönliche Bekanntschaft übertraf auf der einen Seite die Erwartung und hob auf der andern das Vorurtheil auf.

In Jena sah Werner im Dez. 1807 „den universellsten und klarsten Mann seiner Zeit, den Mann, dessen Gleichen niemand, der ihn sah, je wieder sehen wird, den großen, ja einzigen Goethe." Der Eindruck war von beiden Seiten mächtig, denn Goethe schreibt an Riemer 14. Dez. 1807: „Meinen hiesigen Aufenthalt macht mir Werner sehr interessant. Es ist ein sehr genialischer Mann, der einem Neigung abgewinnt, wodurch man in seine Productionen, die uns andern erst einigermaaßen widerstehn, nach und nach eingeleitet wird." Und in einem andern Brief vom selben Tage: „es ist mir hier sehr wunderbar ergangen, besonders hat die Gegenwart des Thalsohnes eine ganz eigene Epoche gemacht" *).

Goethe führt ihn nach Weimar und es wurden die Präliminarien zu einer mit Liebe, Sorgfalt und Pracht zu veranstaltenden Aufführung der „Wanda" getroffen. Sie fand am 30. Jan. 1808 statt. St. Schütze berichtet: „Werner betete vor der Aufführung und ließ sich nach ihr von hübschen Mädchen mit Blumen bekränzen" **). Nur aus Rücksicht für Goethe wurde das Mißfallen unterdrückt, das die Schaustellung der „Wenda", wie man die Darstellung nennen könnte, erregte.

Um bei der nächsten Arbeit Werner's die üppigen Auswüchse seines Genies nicht aufkommen zu lassen, schrieb Goethe ihm den Stoff, drei Personen und einen Akt vor. Den Namen zu geben, war ihm freigegeben und er wählte „den vier und zwanzigsten Februar," an welchem Tage seine Mutter und sein Freund Mnioch

*) Riemer, Briefe von und an Goethe. S. 82.
**) Weimars Album 1840. S. 201.

in Warschau gestorben waren. Löschin sagt in seinen „Beiträgen zur Geschichte Danzigs," daß von einem Häuschen am Olivaerthor die Sage gehe, es habe den Namen Jerusalem von einem Gastwirth erhalten, „der die bei ihm Einkehrenden ermordete und so auch seinen eignen Sohn, den er nicht erkannte" *) und daß daher der Stoff zu dem kleinen Schicksalsstück genommen sey. Wir finden ihn indeß in Abraham v. St. Clara's: „Gemisch Gemasch unter dem Abschnitt: Obolus Diabolus und Aergernuß eine harte Nuß." Schon 30 Jahre vorher hatte ihn Philipp Moritz unter dem Namen „Blunt oder der Gast" dramatisirt und als Fragment in die „Litteratur- und Theaterzeitung" **) einrücken lassen. Unter Goethe's Auspizien entstand das neue Stück 1809, zu dem der Prolog 1814 geschrieben ist. Die hehre Geisterwelt, die Mächte des Schicksals erscheinen hier nicht in personifizirter Gestalt. Die Dichtung hat den innigsten Zusammenhang, wenn auch das Grausenhafte die Moral erschreckt und das einzig Tröstliche in den Worten liegt, die der Alte, der zum Blutgerüst eilt, ausruft:

Ein vier und zwanzigster Februar,
Ein Tag ist's, Gottes Gnad' ist ewig.

Das Stück bei einer selbst nicht genügenden Darstellung von außerordentlicher Wirkung wurde zuerst in Weimar und in Berlin 1816 gegeben und dann so lange, als die Erfindungen eines Müllner, der einen „neun und zwanzigsten Februar" schrieb, eines Grillparzer, eines Houwald die Bühne beherrschten, diejenigen Stücke, in denen im Hausrath ein verhängnißvolles Stillleben — bei Werner ein Nagel und ein Messer — immer reichhaltiger aufgestellt wurde, als: eine Schlaguhr, welche auf Eilfe zeigt, eine Harfe, welche einen leisen verhallenden Ton geben soll, eine herabhangende Schnur. In allen Städten ward das Schauerstück, als Werner's vollendetste Schöpfung, ein über das andere Mal gesehn. In Danzig kam es 1816, in Königsberg 1817 zur Aufführung. In beiden Orten spielte Ludewig den Kunz Kuruth. In Paris machte das Stück in der wörtlichen Uebersetzung des Paul Lacroix 1850 auf dem Odeontheater große Sensation.

*) Heft III S. 64.
**) Nr. XXV. Berlin den 17. Juni 1780.

Für Deutſchland iſt die Zeit vorüber und Gutzkow's „Dreizehnter November" iſt ſo gut wie unbekannt geblieben.

Werner, vom Fürſten Primas von Dalberg*) mit einer Penſion und einer goldenen Schreibfeder begnadigt, vom Großherzog von Heſſen-Darmſtadt mit dem Hofrathstitel beehrt, begab ſich nach Genf und auf dem Landſitz der Baronin von Stael wurde er bekannt und befreundet mit Oehlenſchläger und den beiden Schlegel. Der erſte las das Schauſpiel „Axel und Walburg" vor, in dem Werner auf des Verfaſſers Wunſch an der Sprache veränderte und das Undeutſche beſeitigte, A. W. Schlegel Calderons „ſtandhaften Prinzen" und Friedr. Schlegel gab Nachweiſe über die Geſchichte der h. Cunegunde, die Werner als Heldin einer Tragödie zu ſchildern gedachte. Frau v. Stael, die ihr Urtheil über ihn der Welt nicht verſchwiegen hat, gab ihm den Rath nach Italien und Rom zu gehn **). Jene Heilige bahnte ihm wohl mit den Weg und daneben die Liebe zu den Werken der bildenden Kunſt. Von Ludwig Schnorr heißt es: „das Verhältniß, in dem er zu Werner ſtand, gab ſeinem Talent einen ſtarken Anſtoß zu poetiſcher Richtung", denn in Wien ſah er den Maler, ehe dieſer nach Italien ging, viel um ſich und er ward für ihn das, was Fr. Schlegel für ſeinen Stiefſohn Veit, Tieck für die Brüder Olivier geweſen. Wernern zog es in Rom in die römiſche Kirche. Der Profeſſor der Theologie Pietro Oſtini, in deſſen Hand die Maler Overbeck, Platner, Veit ihr proteſtantiſches Glaubensbekenntniß abgeſchworen hatten, ward auch der Beichtvater Werner's und in neurer Zeit Hurter's. Am 19. April 1811 kehrte Werner nach ſeinem Ausdruck „zum allein wahren allgemeinen Väterglauben" zurück und glaubte ſo, wonach er ſtets gerungen, ein Mitglied einer beſeligenden Allgemeinheit zu werden.

*) Die Dalbergs! Sie ſind überall
Wo Recht und Wahrheit gilt.

der Großherzog von Sachſen-Weimar gewährte ſpäter ihm die von Dalberg ertheilte Penſion.

**) Werner ſagt, daß „das Herz dieſes hochadlichen weiblichen Weſens wenigſtens ſo groß war als ihr Geiſt."

Als Werner 1815 die „Cunegunde" herausgab, zu der ſchon 1813 in einem Taſchenbuch Bilder von Riepenhauſen erſchienen, fühlte er ſich gedrungen, dem Dankgefühl gegen das deutſche Kaiſerhaus, der begeiſternden Freude über die Siegesthaten des vereinten Deutſchlands einen lauten Ausdruck zu geben. In der Tragödie tritt der erſte Graf von Habsburg auf, es wird von einem Kloſterheiligen Romuald viel gehandelt, als dem Schützling der Kaiſer Otto's III. und Heinrich's II. Cunegunde, des letzteren Gemahlin, entwickelt, wie viele heilige Frauen eine prophetiſche Gabe und ſtrömt in begeiſterten Reden aus:

Der Himmel ſchließt ſich auf! Hell ſtehſt du vor mir da
Germanias Gloria,
Hohenſtauffens, Hapsburgs, Zollerns und Heſſens Stamm.
Der leuchtend Verworfene ſpaltet' ach meines Volkes Pracht.
Du willſt ſie retten glorreich Weib, wie nie mein Auge ſah,
Maria Thereſia.
Hallelujah, betend lenk' ich die Leipziger Schlacht,
Rom, der Norden und Deutſchland eins, wie Gott es gedacht,
Pius der Märtyrer hat's, Preußens Pulſe vollbracht
Durch Gott.

Wie die „Wanda" gehört die „Cunegunde" der Compoſition nach zu den vollendetſten Stücken Werner's, dem poetiſchen Gehalte nach zu den geringeren. Es iſt kein kernhafter Charakter, der entſchieden aus der neblichen Umkleidung hervorſcheint. Die Verſe, wenn auch hie und da von bezaubernd melodiſchem Fluß, ſtolpern meiſt wie über die Meiſterſänger-Tabulatur. Werner wollte der Tragödie wohl auch auswendig ein deutſches Gepräge geben. Ein Vorzug iſt darein zu ſetzen, daß ein myſtiſcher Jüngling, eine zarte, edle Fridolins-Natur, anzieht, während uns ſonſt die geiſtesverwandten Weſen kalt laſſen. Sein Name iſt Floreſtan.

Anzog mich Madonnens göttliche Spur,
Als Knabe ſchon floh ich in den Felſenwald
Zum frommen Klauſner, Herrn Romuald,
Wo in ſtillen einſamen Klauſen
Seine grauen Jünger hauſen,
Zu üben des heiligen Willens Gewalt

Bei des Bergquells anbetendem Brauſen!
Dort dient' ich beim Opfer einfältig und ſchlecht;
Da kam mir die herrliche Kunde
Vom Kaiſer Heinrich, dem Gottesknecht,
Und von der Perle vom Frauengeſchlecht,
Von der züchtigen Frau Cunegunde:
Da ward mir's zu eng in der einſamen Zell,
Er ſprach mir nichts mehr der kryſtallene Quell;
Gewaltſam trieb mich's von hinnen!
Verlaſſend den Meßdienſt der Wald-Capell,
Flog ich her, um als ehrbarer Edelgeſell,
Hier durch demüthig treuliches Minnen
Bei der Königinnen Zier Ritterdienſt mir zu gewinnen.

Als Floreſtan zum erſten Mal ihre Stimme vernimmt, erinnert er ſich, den himmliſchen Ton ſchon einmal gehört zu haben — am Todesbette ſeiner Mutter. Und mütterliche Liebe zollt ihm die Kaiſerin, die mit geiſtigem Auge ihn, ihren künftigen Erretter, längſt geſehn.

Es ſäuſelt mir: dein Sohn, dein Floreſtan.

Er iſt todt für den Vater, den Markgrafen Harduin, um für die keuſche Mutter zu leben. Jener macht einen eitlen Anſpruch auf „Wälſchlands Krone" und zwingt den Kaiſer zu einem Kriegeszug, aber die Kaiſerin eilt in Pilgerkleidern voran, dringt in Harduins Gemächer und zugleich in ſein Herz und beſtimmt ihn, von ſeinem verrätheriſchen Plan abzuſtehn. Statt des vermeintlich todten Sohnes ſetzt er ſie zur Erbin Italiens ein; Cunegunde muß aber ſchwören, ſelbſt in der Beichte nicht auszuſagen, daß er ſich von einem Weibe habe überwinden laſſen. Cunegunde wird auf der Reiſe angehalten und, da ſie ſich nicht über den Zweck ihrer Fahrt ausſprechen kann, einer geheimen Schuld — nämlich des Ehebruchs — angeklagt, ſie, die den Kaiſer Bruder nennt, mit dem ſie in einer keuſchen Verbindung gelebt. Im Gottesgericht ſoll der Zweikampf entſcheiden. Floreſtan erſcheint, ſiegt, verblutet aber an empfangenen Wunden. Cunegunde trennt ſich in Liebe vom Kaiſer und begiebt ſich in ein Kloſter.

Goethe empfahl „den Schutzgeiſt" von Kotzebue, der nur eine matte Copie iſt, den Seinigen zum Leſen. Man weiß nicht,

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA 575

ob er der „Cunegunde" Beachtung gewährte. Die Tragödie wurde 1815 in Danzig und 1816 in Königsberg mit der Musik von Friedrich gegeben, Dem. Mollard spielte die Cunegunde, Ludewig den Kaiser Heinrich II. und Carlsberg den Floreſtan. Bei der erſten Aufführung in Königsberg fehlte unter den Zuſchauern nicht Werner's alter Freund und uneigennütziger Sachwalter, der Juſtiz-Director Engelſchmidt.

Werner ward 1814 ins Seminar in Aſchaffenburg aufgenommen — hier ſaß der vielerfahrne Mann demüthig mit den jugendlichen Zöglingen auf den Schulbänken — und auf ſeinen dringenden Wunſch zum Prieſter geweiht. Am 19. Juli las er die erſte Meſſe.

Sein letztes Trauerſpiel iſt „die Mutter der Maccabäer", die er in Wien 1816 dichtete, aber mit einem Prolog erſt 1819 herausgab. In ihm ſpricht er ſeinen hohen Begriff von Mutterliebe und ſeine unbegrenzte Verehrung für ſeine verewigte Mutter aus. Obwohl er bei ſeinen Studien und geiſtlichen Obliegenheiten zu poetiſchen Arbeiten ſich „im Jahr nur wenige Stunden abſtehlen" konnte, (in Rom ließ er zu Andachtsübungen während der Charwoche ſich viele Tage einſchließen) ſo fühlte er doch das Bedürfniß, der Liebe ſeiner hart geprüften Mutter ein Denkmal zu ſetzen in der „Mutter der Maccabäer", die als „Niobe", „verſteinerndes Meduſenhaupt", „Weib von Erz" ihre geliebten Söhne, treu dem Glauben, hochherzig fallen ſieht. Das Schöne in dem dramatiſirten Epos beſteht in der Schilderung der Mutter, die mit aufopfernder Zärtlichkeit an den Kindern hängt und als „das Weib von Erz" ſich von gediegener Würde zeigt, wenn das Härteſte getragen werden ſoll, auf daß durch ein großes Opfer alle Völker, Zeiten

an reiner Mutterliebe ſich entzünden.

Hier heißt es:

Der Glut und Treu der Mutterliebe,
Es gleichet ihr an Stärke nichts auf Erden,
Im Himmel nichts als der, der ihn gegründet.
Was ſonſten Liebe heißt, kann Haß auch werden

Und durch den glühendſten der Himmelstriebe
Wird Höll' auch oft in unſrer Bruſt entzündet.
Doch ewig treu verbündet
Bleibt Mutterliebe.

Abſichtlich iſt die Sprache ſo gehalten, daß man immer die Juden vergißt und nur Chriſten zu ſprechen hört. Der Erlöſer wird genannt und eine Himmelserſcheinung mit einem in Blut getauchten Kreuz beſchrieben.

Werner trat 1821 in den Redemptoriſten-Orden. Die Zeitungsnachricht, daß er ſpäter demſelben wieder untreu geworden, iſt unrichtig, da er ſich im Teſtament noch als einen ſolchen bekennt. Was ſeine Kanzelberedtſamkeit anlangt, ſo bemerkte Goethe, daß er dem Abraham a Sancta Clara vergeblich verſucht habe nachzueifern. Das kann ſeine Richtigkeit haben, da ſeine Predigten beim Vortrage ſich beſſer ausgenommen haben mögen, als wenn man ſie lieſt, gewiß iſt es aber, daß die Anſchuldigung von Seiten Fr. Förſter's, Werner habe ſich erlaubt, in zweideutiger Verfänglichkeit über die Verderben bringende Zunge zu ſprechen, nur auf einer Uebertragung von jenem Pater beruht*). Er ſoll eine große Energie redend entwickelt haben, ſelbſt da er ſchon ſiech und todesmatt war.

Sein Teſtament darf nicht unerwähnt bleiben, an dem er noch am Tage vor ſeinem Hinſcheiden eine Veränderung vornehmen ließ. Seine Kupferſtiche empfing ſein Arzt, das Oelgemälde der Mutter, die Schattenriſſe von Vater, Mutter und Couſine

*) Ungünſtig über ſeine Predigten äußerte ſich 1815 der ehemalige Adjutant des Prinzen Louis Ferdinand, K. v. Noſtitz in deſſen „Leben und Briefwechſel." 1848. S 176: „Er tobt wie ein Narr, ſpricht populär wie ein Fiacker und freut ſich, einen Ort gefunden zu haben, wo ihm niemand widerſprechen darf. Ein Aergerniß der katholiſchen Geiſtlichkeit wird er durch den Erzbiſchof und Fürſten Metternich aufrecht erhalten, mag es aber ſonſt wohl wie ein Schwärmer ganz redlich meinen. Lebt übrigens auch ſtill und ohne Aergerniß wie ein guter Pfaffe. Eine unglückliche Liebe hat den Werner zum Narren gemacht."

Außer den Predigten iſt nichts Religiöſes von Werner im Druck erſchienen als eine Vorrede zu Silbert's Ueberſetzung „Des gottſeligen Thomas von Kempen vier Bücher von der Nachfolge Chriſti." Wien 1823.

sollten ihm in den Sarg gelegt werden. Seine Haupterbin war seine dritte Frau, die Staatsräthin Kund. Seiner Cousine vermachte er ein Brillantkreuz und das Gedicht, das er zur Genesungsfeier seiner Mutter verfaßt hatte. Seine goldene Schreibfeder, „das Hauptwerkzeug seiner Verirrungen, seiner Sünden und seiner Reue" überwies er der Schatzkammer der Kirche zu Mariazell.

Sanft entschlief er am 17. Januar 1823 mit einem vom Papst geweihten Kreuz auf der Brust im 55sten Jahre seines Lebens *).

*) Werner nannte sich großherzoglich-hessisch-darmstädtischer Hofrath, Ehrendomherr zu Kamieniec (welchen Titel er dem Grafen Cholonieweski verdankte), vergaß aber auch nicht sich als Mitglied der k. deutschen Gesellschaft zu Königsberg zu bezeichnen. Mit inniger Liebe hing er an seiner Vaterstadt. Ihr haben wir das Bild zu verdanken, das er von dem Stifter der königsbergschen Universität in der „Weihe der Kraft" entwirft. In den Gedichten erinnert er sich wiederholt an eine Inschrift eines Hauses, die er in seiner Jugend gelesen. Einzelne Idiotismen lehren, wo er geboren wurde, wie ähnen, gluhen, spreiten.

Ein Freund von ihm war Meyer in Danzig, der zusammen mit ihm in Königsberg zwischen 1786—1792 lebte, und 1818 von ihm einen langen Brief aus Wien empfing, mit der Aufforderung, sich der katholischen Kirche zuzuwenden. Meyer spricht ihn vom Vorwurf der Heuchelei, von dem des Wankelmuths durchaus frei, der schon als Jüngling sich „offenbar zum Katholizismus hinneigte." Meyer, der ein Sonnet Wernern zusandte, worin die Verse:

Des Dichter's Seele lebet im Gedichte,
Das tröste ihn den Reuigen, den Armen,
Wohl Labung find' er bei des Thales Söhnen.

widmete ihm nach dem Tode den Nachruf:

Armer Dulder, der den Weg zum Ziele
Nicht auf neu gebahnter Straße fand,
Der dem Herzen folgend, dem Gefühle,
Liebend sich der alten zugewandt.

Frommer Sänger, dessen Harfentönen
Nur dem Heil'gen, nur dem Ernst erklang;
Der uns führte zu des Thales Söhnen,
Uns vom Kreuze an der Ostsee sang.

Ernster Forscher, der das Ziel errungen,
Armer Dulder mit dem heitern Blick,

Auf ſeinem Grabſtein in Enzersdorf bei Wien, wo er ſeinem Wunſch gemäß beerdigt wurde, befindet ſich eine zerbrochene Leier und der Spruch; Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum.

Werner's Büſte iſt von Rauch gebildet.

Zu den Dramatikern, die Wernern folgten, gehörte der Schauſpieler Franz Xaver Carnier, deſſen Leben und Wirken ſpäter erörtert werden ſoll. Durch ein weitſchichtiges Trauerſpiel ſanctionirte er die erwähnte Getrenntheit zwiſchen dramatiſcher Darſtellung und dramatiſcher Lectüre, weßhalb wir zu ſondern haben, was er als angeſtellter Theaterdichter, und was er, einen höhern poetiſchen Standpunkt in Anſpruch nehmend, aus freier Neigung ſchrieb.

Seine „Kreuzfahrer" erſchienen anonym *). Weß Geiſtes Kind ſeine Muſe ſey, erräth der Leſer ſchon, wenn er nur die Titel des Trauerſpiels anſieht. „Die Kreuzfahrer" zerfallen in zwei Theile, von denen der erſte: „Die Pilgerin zum heiligen Grabe", der andere: „Die Vereinten am heiligen Grabe" überſchrieben iſt. Nach dem, was wir aus der Vorrede erfahren, ſind wir, da das Stück in Königsberg entſtand, ſchon von vornherein anzunehmen berechtigt, daß der Verfaſſer Werner's Freund und Schüler geweſen. Carnier, wie er ſelbſt eingeſteht, ſchwelgte in den mannichfachen Schönheiten der „Söhne des Thals" und Werner war es, „der jenen frommen Trieb, den das Drängen und Treiben der Welt niedergedrückt hatte, wieder weckte, den Trieb, das Heilige zu achten, im Schooß der heiligen Liebe die Leiden zu vergeſſen." Das mittelalterlich Myſtiſche reiht das Wunderbare an das Wunderliche und Alles, was uns in dem Schauſpiel aufſtößt, wird in

Frommer Sänger, von der Palm' umſchlungen!
Jugendfreund, ich theile froh dein Glück.

Aus der in Danzig erſchienenen Zeitſchrift: „Der Aehrenleſer." 7. Febr. 1823 und 10. Febr. 1824.

*) Die Kreuzfahrer. Ein dramatiſches Gedicht. Königsberg 1806. Zwei Theile.

**) In Enslin — Engelmann's Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften iſt Carniers' Trauerſpiel unter Werner's Werken aufgeführt.

der Vorrede durch Beispiele mittelalterlicher Kunst entschuldigt; wir können keine Person als Hauptperson bezeichnen — aber auch in Lionardo da Vinci's Abendmahl ist es so, die Dichtung krankt an Regellosigkeit — aber beim Münsterthurm in Strasburg leitete den Baumeister nicht das Gesetz, sondern Herz und Geist.— Nirgend verräth sich die Arbeit eines Schauspielers. Er wollte nichts weniger als mit Kotzebue's „Kreuzfahrern" in Wettstreit treten und ein Bühnenstück fertigen. — Es ist ein formloses Gebilde, das sich in zwei starken Bänden durch je sechs lange Aufzüge abspinnt mit so vielen Figuren, daß in jedem Theil die Personen zwei enggedruckte Seiten einnehmen. Daß Originalität nicht ein Vorzug der „Kreuzfahrer" ist, erhellt schon aus der Szene, die in der Verkürzung hier stehn möge. Wie hier die bedeutsame Stimme des Troubadours neben dem Kranken, ertönt sie auch neben dem Sterbenden und ebenso neben dem abtrünnig gewordenen Sohn, als er bereut und verwundet sein Herzblut vergießt.

Das Theater das Innere von Joscelins Zelt. Auf einem Tischchen Arznei, eine Sanduhr, ein Gebetbuch.

Heftiger Sturm, von Donner und Blitz begleitet, wüthet draußen.

Joscelin, Fürst von Edessa.

Lies mir den Psalm!

Hieronymus, des Fürsten Arzt.

„So wie der Hirsch
Nach einer frischen Quelle,
So schreit meine Seele
Herr zu Dir.
Es dürstet meine Seel
Nach Gott, nach dem lebend'gen Gott."

Joscelin.

Wie vielmal ist das Glas schon abgelaufen?

Hieronymus.

Seit dem wir Ave beteten, bald sechsmal.

Joscelin.

Noch also Mitternacht und keine Ruhe.

Hieronymus.

Wie wär' in dieſem Sturme Ruhe möglich!
Hab' ich doch ſolchen Aufruhr der Natur
Noch nicht erlebt.

Joscelin.

Mein Bruder, ach was iſt
Der Sturm von Außen gegen jenen, der
Im Innerſten mir ſo vernichtend wüthet!

Hieronymus.

Die noch nicht gänzlich zugeheilten Wunden,
Die Ihr beim Sturme von Aleppo —

Joscelin.

Trag'
Ich ſie für meinen Heiland nicht? Sie ſollten
Mich ſchmerzen?

Hieronymus.

Der Trank, den ich Euch gab, muß ſeine Wirkung
Bald zeigen, Ruh' Euch wiederkehren.

Joscelin.

Ruhe?
Im Grabe.

Hieronymus.

Gott verhüte! Lange noch
Müßt Ihr den Euern leben.

Joscelin.

Lange noch?
Hab' achtzig Jahre nun vorüber. Und den Meinen?
Den Meinen? Hab' ich weiche? Wer gehört
Mir an, da mich der einz'ge Sohn verläßt,
Mich und des Heilands Sache? O mein Sohn.

Hieronymus.

Nicht ſelbſt Euch kränken! Aergert Dich Dein Auge,
So reiß' es aus! Verſtoßt den Undankbaren!

Joscelin.

Du reicher, kinderloſer Mann!
Der Krankheit Quelle, die den Körper quält,

Die magſt Du wohl erforſchen.
Doch — wäre der Natur erhab'nes Buch
Dir aufgethan,
Und führſt Du in der Berge tiefſten Schacht,
Wo nicht des Donners Sturm Dein Ohr erreichet,
Und holteſt Du Dir aus der höchſten Luft
Den Himmelsthau, eh' er zur Erde fällt,
Und ſenkteſt Du Dich in des Meeres Wellen
Und holteſt aus der Tiefe ſeine Kräutlein,
Die nimmer noch des Menſchen Aug' geſehn —
Der Seele Wunde kannſt Du doch nicht heilen.
Den böſen Krebs, der an dem Herzen nagt.
Du kannſt es nicht —
Der Seele Schmerzen lindern — ach mein Harfner —
Er konnte es — auch ihn verlor ich, ihn,
Der oft, mein David, mit dem ſanften Ton
Mir an die matte, kranke Seele ſprach.
Wo iſt er, wo der Wunderbare hin? — Es rauſcht
Der Wind herein. Gott und ihr Heil'gen ſteht
Mir bei.

Der Troubadour.

(bleibt in der Entfernung und ſpielt und ſingt).

Joscelin.

Du biſt mein alter Sänger nicht! Und doch
Mich dünkt — er iſt es. Rede! — Wüßt' ich
Nicht unter Todten ihn — er — ja er wär' es.

Der Troubadour.

Aus der Krankheit die Geneſung,
Leben nur aus der Verweſung,
Sieh des großen Räthſels Löſung.
Ew'ge Wahrheit aus dem Irren,
Helle Klarheit dem Verwirren,
Freiheit aus der Feſſel Klirren.

Joscelin.

Gott! Wunderbar ergreift mich's. Ich verſtehe
Den Pfad der Nacht. Der Menſch muß ſterben, um
Zu leben. Hab' ich Dich verſtanden? — Du,

Kamst Du zurück zur Erde, mir zum Segen?
Verließest Du der Seligen Behausung,
Um mir des Abschieds Stunde zu erleichtern?

Der Troubadour.

Erdenschwere zu entrinnen,
Lichtes Leichte zu gewinnen,
Seele schwinge dich von hinnen!

Joscelin.

Laß deinen Diener Herr in Frieden fahren. —
O du, den meine Seele kennet, liebet,
Ist Dir vergönnt, die Räthsel zu enthüllen
Der Ewigkeit — darfst Du die eine Frage
Befriedigen? Wird unsres Heilands Fahne
Noch einmal siegen heute? Rede, rede!

Der Troubadour.

Der Heiden Muth Dein Tod,
Der Christen Sieg Dein Tod,
Ich bei Dir in dem Tod.

(er verschwindet.)

(die verloschene Lampe entzündet sich wieder.)

Wie Carnier Wernern nachahmte, so fehlte es in unserer Provinz nicht an dramatischen Schriftstellern, die Schillers Fußtapfen verfolgten. Ein solcher ist Abrah. Friedr. Bleck in Danzig, der unter dem Namen Adolph Bergen zwei Trauerspiele „Heinrich der Vierte, König von Frankreich" und Konradin von Schwaben"*) drucken ließ. Geboren 1762 starb er 1830. Er war in seiner Vaterstadt Prediger an der St. Marienkirche und als Professor der Geschichte Dippoldts Nachfolger. Außer einem Handbuch der Geschichte für den Schulgebrauch verfaßte er die „Geschichte der siebenjährigen Leiden Danzigs von 1807 bis 1814" ein Buch, das seiner schriftstellerischen Thätigkeit ein blei-

*) Beide erschienen in Königsberg, das erste 1802 und 1817 (wenn die Titelblätter nicht täuschen), das zweite 1803. Ein „Conrad von Schwaben" von Werthes wurde in Danzig 1803 ohne Beifall gegeben. Ob Bergen und Werthes derselbe gewesen seyn mag?

bendes Andenken ſichert. Auch ſeinen poetiſchen Leiſtungen wurde Anerkennung zu Theil und man rühmte ihn unter Danzigs Dichtern als den, „in deſſen Gedichten Geiſt, Gefühl und eine ſchöne dichteriſche Sprache herrſcht und der auch der tagtäglichſten Gelegenheit eine Seite abzugewinnen weiß, wodurch ſein Gedicht auf dieſelbe intereſſant wird" *). Nachdem er kleinere Schauſpiele geſchrieben hatte, die dem Publikum nicht zur Kenntnißnahme gebracht wurden, ließ er „Heinrich den Vierten" ein Trauerſpiel in 5 Aufzügen, erſcheinen. Iffland brachte daſſelbe zur Aufführung mit einer Ouvertüre von Weber und einer neuen Decoration am 17. Febr. 1806. Der Verfaſſer war um ſo freudiger überraſcht, als Iffland die vor Jahren an ihn gerichtete Bitte nicht berückſichtigen zu wollen ſchien. Er gab die Rolle des Süllly und ließ ſich in der dazu gewählten Tracht in den „Koſtümen" abbilden. —

An Schiller erinnern die häufigen Monologe und einzelne Charaktere; ſo mögte Süllly ein anderer Marquis Poſa ſeyn.

Süllly.

Auch ſelbſt der Freund, weil Euer Majeſtät
Es mir erlauben, mit dem Ehrennamen
Mich ſelbſt zu lohnen — darf nicht überläſtig
Zur Unzeit ſeyn. Sie ſchreiben Sire!

Heinrich.

Ja.
Und was ich ſchrieb — Sie ſollen es erfahren,
Sie müſſen's. Hab' ich noch wo in der Welt
Ein Heiligthum, wohin ich mein Geheimniß
Und die Geſchichte meiner ſtillen Kämpfe
So ſicher legen könnte, als die Bruſt,
Aus der das Herz mir ſo entgegen ſchlägt?
Er umarmt ihn.
O Philipp, kannſt Du Dir mit allen Kronen
Solch einen Schatz erkaufen, ſolchen Freund?
Sie kommen, wie ich ſeh' nicht leer.

*) Gemälde von Danzig, eine nothwendige Beilage der Skizze von Danzig. Berlin und Leipz. 1809. S. 125.

Sülly.

Tabellen
Vom gegenwärt'gen Zuſtand der Finanzen.
Nicht eine Thräne fiel auf dieſen Schatz,
Es habe ſie denn Trotz dem Aug' erpreſſet:
Nur gute Wirthſchaft.

Heinrich.

Ja ſo kenn ich Dich,
Den alten Hauswirth. Schon als Jüngling zogſt
Du dadurch meinen Blick auf Dich; ich wollte
Es von Dir lernen — hab' es nie erlernt.

Sülly.

— — Nun kann Ihr Wunſch,
Daß alle Sonntag ſeine Henn' im Topfe
Der Bauer habe, in Erfüllung gehn.

Heinrich, das empfangene Papier überſehend.
Der neue Plan, die öffentlichen Gelder
Mit minderm Druck zu heben. So genau
Berechnet, Alles in der Ordnung. — Guter Gott,
Was haſt Du mir in dieſem Mann gegeben!

Sülly.

Durch dieſen Plan gewinnen Alle —
Und wenn ſie ringsumher in ehrnen Feſſeln
Europa liegen ſehn, nur hier die Menſchheit
Geehrt vom erſten Menſchen auf dem Throne,
So ſegnen ſie ihr Schickſal, ſegnen kindlich
Den Schutzgeiſt, der den Fittig über ſie
Von Segen träufeind ſpannt.

Heinrich.

Haben Sie
Da noch etwas?

Sülly.

Ja Sire, Jammerthränen
Von der Loire. Hundert Väter ſind
Mit Weib und Kindern an den Bettelſtab
Gerathen, elend! Hier erflehen ſie — —

Heinrich.

Die Jagd ſey abbeſtellt. Wer braucht's zu wiſſen,
Warum? Der König will es. Iſt's genug?
So ſtreichen Sie nur auch den Schmuck. Die Thränen
Der armen Menſchen laß die Perlen ſeyn,
Womit vorerſt ſich die Marquiſe ſchmücke;
Will ſie den armen Heinrich ſo nicht, ſo —
Hier kann ich noch ein Wort vertraulich ſprechen;
Kann ich das irgend anders? O ich bin
Doch recht unglücklich! — Iſt bei meiner Frau
Für mich Geſellſchaft, Luſt? Wo nur ein Funken
Gefälligkeit? Wo jener ſanfte Ton,
Der in dem Weibe reizt?

Süllh.

Der König ſpreche
Im Ton des Herrn mit jederman, die Königin — —

Heinrich.

Freund führe mich vor Spaniens Kanonen,
Nur nicht zum Kampf mit einer Weiberzunge.
— — Helfen Sie
Dies Bündniß trennen.

Süllh.

Trennen? Wieder trennen?
Und die verſproch'ne Krönung?

Heinrich.

Gehet vor ſich.
Mein Weib muß, wenn nicht ſchön, doch anmuthsvoll
Und edel ſeyn und ihr an Geiſt nicht fehlen —
Und ach! an Sanftmuth nicht, dem ſchönſten Reiz
Im Weibe, der ſelbſt Löwenherzen bändigt.
Nun hören Sie, wie — wenn ich Eine wüßte.

Süllh.

Zur Königin doch Eine.

Heinrich.

Die Marquiſe,
Marquiſe von Verneuil.

Süllh.

Nun gut.

Heinrich.

Sie finden
Doch Schönheit, Sanftmuth, Geiſt?

Süllh.

Allein wir ſprechen,
Mich dünkt, von einer künft'gen Königin.

Heinrich.

Nun ja.

In dem geopferten Heinrich erkennen die treuen Anhänger ein Vorbild königlicher Größe:

— Laßt uns ſtille weinen und die Rache
Dem Höhern überlaſſen! O ich fürchte,
Wenn ſie einſt ausbricht, wird mein liebes Frankreich
Darunter bluten. — Und es ſtürzet
Zuletzt der Thron! Im ſchrecklichſten Ruin
Begräbt er Schuld'ge und Unſchuldige!
Sie fluchen in dem Taumel eines Freiſtaats —
Sie fluchen allen Königen! Doch Dir,
Nicht Dir mein Heinrich! nicht den Königen,
Die Deinem Bilde gleichen!

Durch das Trauerſpiel wird die Verehrung nicht gerechtfertigt. Da Süllh ſich gegen ein Ehebündniß mit einer nicht Ebenbürtigen erklärt, mit Henriette von Entraigues, Marquiſe von Verneuil, die nicht anders denn als Königin ihm angehören will, ſo verwandelt ſich die Freundſchaft nicht nur in Kälte, ſondern in Mißtraun und Argliſt. Heinrich weidet ſich an den Verläumdungen, die Süllys Feinde und Neider erfinden, und er giebt ihnen willig Gehör zu ſeinem Sturz. Es erfüllt ſich, was Heinrich von ſich ſagte:

Wenn einſt
Dies Herz nicht mehr von Edelmuth entglimmt,
Der Wahrheit Abſchied giebt und feige ſich
Dem Schmeichler in die Schlangenarme wirft,
Dann hab' ich meinen Süllh ganz verworfen.

Er, der den Creaturen der Königin Maria von Medicis, den Italienern und Spaniern entschieden begegnete — er antwortet dem Gesandten von Spanien, als dieser Frankreich rühmt als

Ein schönes Land und werth des reichen Segens
Von oben her; nur fürcht' ich, ist der Dank
Dafür so heiß nicht, wie in goldnen Tempeln
Er auf in unsrem Spanien steigt; zwei kleine
Kapellen sah ich nur bei aller Pracht
Fontainebleaus und konnte des Gedankens
Mich nicht erwehren, daß die Gottheit hier
Mit engen Wohnungen sich gnügen muß.

Heinrich.

Ja sehen Sie, da liegt der Unterschied.
In Eurem Spanien kann Gott in Tempeln
Von Stein nur wohnen; hier wohnt er im Herzen.
Und fiel's ihm ein, in Eure Herzen auch
Sich einzuschleichen, würd' er wahrlich auch
In Stein nur wohnen.

Heinrich muß, da er sich den Feinden preisgegeben, die Klage ausstoßen:

Die ganze Welt ist falsch!
Ach blute Heinrich, blute armer Staat.
O Henriette! um ein Königsreich,
Um meinen Freund verarmt, komm' ich zu Dir.

Es ist zu spät, daß Heinrich der Liebe entsagt und die Angebetete ihrem früheren Liebhaber übergiebt, daß er Süllv's Freundschaft wieder gewinnt, denn Varada, der Königin Beichtvater, instruirt den Jesuitenschüler Ravaillac, es sey

Des Königs Brust Dein einz'ger Sühnaltar.
Mit seinem Blute büße Deine Schuld —
So spricht die Kirche Dich im Namen Gottes
Von allen Sünden los, ja — sie erhebet
Dich zu den Heiligen.

Das weitschichtige Trauerspiel entbehrt der Gedrungenheit in der Sprache und der Abrundung in der Composition, um bei dem Mangel origineller Charaktere Eindruck zu machen.

Der „Konradin“, iſt noch ſchwächer und das Urtheil im „Freimüthigen“, daß in ihm außer dem Metrum nichts Poetiſches ſey, rechtfertigt ſich beinahe. Wenn wir auch erfahren, wie Konradin ein gefangenes Mädchen dem Bräutigam zurückgiebt, wie er ſeine Geliebte aus Edelmuth an den Freund abtritt, wie er, ungeachtet ihm der Herzog Friedrich von Oeſterreich durch Unbeſonnenheit den Untergang bereitet, mit aufopfernder Zärtlichkeit an ihm feſthält, ſo vermag dies Alles, wie es erzählt iſt, kein Intereſſe für ihn einzuflößen. Am wenigſten erſcheint er als ein Held und in ſeinem Munde nimmt es ſich als eitle Prahlerei aus, wenn er als Gefangener gegen Karl von Anjou erklärt:

Verdienet euch ein ander Königreich,
— — hier bin ich
Auf meinem Grund und Boden.

oder

Als König von Neapel leb' oder ſterbe ich.

Bari ſagt:

Kläglich iſt die Sache,
Die, zu gewinnen, nöthig hat, Gewiſſen
Erſt zu beſtechen.

Kläglich und unwürdig iſt das Mittel, das Konradin und Friedrich zu ihrer Rettung wählen, indem der eine Liebe der Tochter des Königs Manfred heuchelt und der andere die ſündhafte Zuneigung der Königin Beatrix zu erwidern vorgiebt.

Die Enthauptung iſt erfolgt. Da kommt die Nachricht, daß Karls Sohn von den aufrühreriſchen Palermitanern in einem Seegefecht gefangen ſey. Es

drohen die Rebellen
Ihn hinzurichten, wenn nicht auf der Stelle
Zum Löſegeld ihr Konradin befreit
Und ihnen ausgeliefert wird.

Konradins Mutter nähert ſich dem gekrönten Mörder, um ſich die Leiche zu erbitten

Wo iſt mein Sohn?

worauf Karl vor ihr niederfällt

Ach gib mir meinen Sohn.

Dies iſt der Schluß des Trauerſpiels, das in der Szene, in

der Konradin vor seiner Hinrichtung seiner Lieben in der fernen Heimath gedenkt, ihnen Grüße sendet und Liebespfänder bestimmt, an ein Werk Schillers erinnert. Der Handschuh, den nach der Sage der Fürst vom Blutgerüst niederwarf, gehört mit zu der Verlassenschaft; in einem später anzuführenden Trauerspiel „Konradin" vermacht ihn auch der Held vor seinem Todesgange, aber mit welcher poetischen Kraft durchdringt hier der Dichter das geschichtliche Moment!

Ein vaterländisches Interesse nährte „Stanislaus Leszcynski oder die Belagerung von Danzig" ein fünfaktiges Stück, das vom Verfasser ein historisches Gemälde genannt und das am Osterfest 1805 und im J. 1811 in Danzig aufgeführt wurde. Damals spielte die Hauptrolle der Director Bachmann in stattlicher seidener Nationaltracht. Das Auftreten der bunten Polen, den einfach gekleideten ehrenfesten Schweden gegenüber, das der würdigen Rathsherrn und der bewaffneten Bürger der Städte gewährte ein lebensvolles Bild, daß durch die Erscheinung der h. Dorothea, als einer Prophetin aus längst verwichenen, grauen Zeiten, ein romantischer Zauber umwehte. Eine ergreifende Szene krönte den Schluß, als der König am Altare kniend für das Heil Danzigs flehte und der Feldmarschall Münnich eintrat, um die Gnade der Kaiserin zu verkündigen. Stanislaus Leszcynski ist nicht gedruckt, dagegen 1823 ein dramatisches Gedicht „Der Fall von Jerusalem" aus dem Englischen von Milman übertragen, das aber nur für den Leser berechnet ist *).

Unter den musikalischen Talenten in Königsberg ist als Theater-Componist Joh. Phil. Schmidt zu nennen, Sohn des Commerzienrath Schmidt in Königsberg 1779 geboren, der schon als 16jähriger Jüngling — er befand sich damals auf der Universität — die Gesänge zu v. Baczko's Vorspiel „Das ländliche Fest" setzte. Zwei Jahre darauf verließ er Königsberg und arbeitete in Berlin als Referendarius und Assessor bei der Kammer, zuletzt bei der Seehandlung. Darum gab er aber die Kunst nicht auf, der er viele Jahre ganz allein lebte, und sein künstlerisches Wirken blieb, ungeachtet seiner Entfernung und der nicht allgemeine Verbreitung der von ihm componirten Operetten, der Heimat nicht

*) Angezeigt von (Achenwall in Elbing) im „Aehrenleser" 22 Juli 1823.

unbekannt. In Königsberg wurde „Eulenspiegel, ein dramatiſcher Schwank in 1 Akt in zwangloſen Reimen, mit Muſik von Schmidt" 1807 und in Danzig „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe von Kotzebue. Muſik von J. P. Schmidt" 1810 gegeben. Als in Königsberg neben dem kirchlichen Todtenamt, im Theater am 19. Aug. 1810 eine „Trauerfeier für die Königin Louiſe" veranſtaltet wurde, ſo war es die Muſik von Schmidt, die das Opernperſonal ausführte. Die übrigen Singſpiele — ſie werden anmuthig genannt — „das Fiſchermädchen", „Feodora", „der Kiffhäuſer", „Alfred", „die Alpenhütte", ſind eben ſo wenig als ſeine Meſſen, hier gehört. Schmidt's muſikaliſches Wiſſen, das von den erſten Componiſten anerkannt wurde, war wohl größer als ſein muſikaliſches Schaffen. In Wien fand er eine freundliche Aufnahme bei Haydn, in Dresden erwarb er ſich das Wohlwollen Naumann's. Der Fürſt v. Radzivil, Spontini und C. M. v. Weber gaben viel auf ſein Urtheil. Er ſtand in freundſchaftlichem Vernehmen mit Hoffmann und L. Devrient, mit Rungenhagen und Meyerbeer. Seine Referate über neuere muſikaliſche Leiſtungen in Berlin in der Spenerſchen Zeitung zeichnen ſich durch gediegene Kenntniſſe und haltungsvolle Sprache aus. Schmidt ſtarb am 9. Mai 1853 und hinterließ das Andenken eines „wackern, hochachtbaren Mannes" *).

Der erſte von den mehr ausführenden als erfindenden Muſikern iſt Joh. Friedr. Heinrich Riel, der 1774 in Potsdam geboren, ein Schüler von Faſch in Königsberg lange ſegensreich wirkte. Er erſetzte Benda's Stelle, obgleich dieſer Violiniſt und er Pianiſt war. Mit Liebe und Eifer ſtudirte er mehrere Kompoſitionen der großen Zahl von Sängern ein, die ſich bald um ihn verſammelten. Die Liebe zur ernſten Muſik, die Benda's Oratorien eingeleitet, führte er zu Höherem und das Concert spirituel fand eine immer größere Theilnahme. Dem Muſikdirector Riel verdankte es Königsberg, daß die Oratorien: „das Requiem" von Mozart, „die Schöpfung" von Haydn, „die Jahreszeiten nach Thomſon" von Haydn, „der Tod Jeſu"

*) Ein längerer Aufſatz über ihn in Gaßner's „Univerſal-Lexicon der Tonkunſt."

von Graun, „das Weltgericht von Apel", componirt von Schneider, „die sieben Schläfer" von Giesebrecht und Löwe in ausgezeichneter Weise gegeben und oft gegeben wurden, „der Tod Jesu" jährlich am Todtenfest *), „die Jahreszeiten" — das erste Mal 1802 — überaus häufig. Seine Schüler, wenn auch jetzt schon alle aus dem Kreis der Sänger geschieden sind, gedenken seiner mit unverlöschlicher Verehrung und erzählen sich Züge von seinem oft übergroßen Eifer und zu herber Strenge, in welcher letzteren ihn nur der gleichfalls, besonders um das Orgelspiel verdiente Musikdirektor Wilh. Jensen **) überbot. Ein Schüler Riels erachtete es als eine fromme Pflicht, noch bei seinem Leben seinen Dank für Gediegenheit des Unterrichts und der Leitung zu verlautbaren. Bei Gelegenheit einer gelungenen Aufführung der „Jahreszeiten" in Gumbinnen sagte der Bericht darüber: daß es so „ging und gehn mußte; das danken wir, nicht alle, aber doch die meisten und entschiedensten Theilnehmer den fortgesetzten erfolgreichen Bemühungen des ꝛc. Riel, diesem so achtungswerthen Altmeister, der seine Leistungen als Lenker eines — für Königsberg damals einzigen Singvereins mit demselben Werk eröffnete" ***). Den Meistern der Harmonie ist, wie bedauerliche Erfahrungen es zeigen, oft im Leben die Harmonie fremd. Riel erfuhr Angriffe von Dorn und seine Vertheidiger spannen eine Zeitungsfehde bis ins Ungeheuerliche fort. Als Componist hat sich Riel selten gezeigt. Er setzte eine Cantate von Wasianski zur Feier des hundertsten Geburtstages Kant's, den der Kreis seiner Schüler und Verehrer feierlich beging. Die anstrengenden musikalischen Aufführungen beschleunigten wahrscheinlich seinen Tod. Krank kehrte er von der am Bußtage geleiteten Musik nach Hause und starb am 30. April 1845.

Wie die Schauspielkunst, so erhielt auch die Musik, durch die Anwesenheit des Hofs einen neuen Aufschwung. Die älteren

*) in früheren Jahren in der Schloßkirche.

**) Derselbe componirte Mehreres von Rhesa, u. a. „Dreihundert Männer an der Zahl."

***) Aus der Feder eines der Ordner in Gumbinnen, des Gymnasial-Directors O. Hamann in den Prov. Bl. XXII. S. 77.

Musikfreunde gedenken bei der Oper „Fanchon" stets mit Entzücken der Aufführung, als Himmel das Orchester dirigirte, Mad. Bethmann die Fanchon und Schwartz den Abbé gab. Im Nov. 1808 gab der Kapellmeister Friedr. Heinr. Himmel ein Vokalconcert im Theater, das aus lauter eigenen Kompositionen bestand, bald darauf trug er aus Achtung für den Virtuosen Lafont, den ersten Violinisten der Kaiserin von Frankreich, eine Sonate vor, als dieser bei seiner Durchreise nach Petersburg ein Concert gab; die Sonate übertraf alles Uebrige. Mit Unterstützung Riels und seines Singinstituts gab Himmel in der deutsch-reformirten Kirche ein Oratorium zu wohlthätigem Zweck. Im Winter 1809 veranstaltete er im Kneiphöfischen Junkerhof sein Abschiedsconcert, bei dem verschiedene Opernsänger mitwirkten. Besondern Eindruck machte das von ihm componirte „Vertrauen auf Gott." Damals verweilte auch in Königsberg der Fürst von Radzivil. Am Vorabend des Geburtstages der Königin 1808 vereinigten sich die „Musikfreunde aus Berlin, um eine musikalische Unterhaltung im kneiphöfischen Junkersaal zu geben" zum Besten Noth leidender Familien in Berlin. Ungeachtet des ungewöhnlich hohen Eintrittspreises war das Haus doch dermaaßen gefüllt, daß die Prinzen und die hohen Personen des Hofs durch den Keller geführt werden mußten, um in den Concertsaal zu gelangen. Es wurde eine Romanze vom Fürsten von Radzivil vorgetragen, derselbe spielte zusammen mit zwei Pianisten ein Trio. Der vom Geh.-Rath Hofrath Hufeland gegebene Text war von der Frau v. Knoblauch componirt. Zu den Sängern gehörte der nachmalige Hofrath Reissert.

Um die vornehmsten unter den fremden und einheimischen Sängern zu nennen, so ist zuerst an die Mara zu erinnern, die 1803 zwei Concerte zu erhöhten Preisen gab. Eine Sängerin, die eine Höhe und einen Umfang der Stimme hatte, wie man es seitdem nie gehört hat, war Madam Cocks, geborne Fautsch, die als Dilettantin auf vielen Concerten mitwirkte. Auf einer Probe sang sie einst, ohne es zu wissen, eine Partie eine ganze Octave höher und vollkommen richtig. Ein trefflicher Tenorsänger war der Italiener Cartellieri, der, nachdem er längere Zeit Kammersänger in Mekelnburg-Strelitz gewesen, 1790 nach Königsberg kam und sich hier der Zuneigung des Prinzen von Holstein-

eck zu erfreuen hatte. In Concerten trug er gern Kompoſitio-
n ſeines Sohnes Anton vor, der in Danzig geboren war und
s Kapellmeiſter in Wien ſtarb.

Der Bau eines Schauſpielhauſes in Danzig, ein ſeit 1793 *)
nig gehegter Wunſch, da die Schuchiſche Geſellſchaft mit der
rrichtung eines zweiten, eines ſüdpreußiſchen Theaters umging,
at 1801 glücklich ins Werk. Der Kaufmann Jacob Kabrun iſt
ls der großmüthige Bauherr anzuſehn, nach deſſen Angabe der Stadt-
baumeiſter C. S. Held, „ein geſchmackvoller und erfinderiſcher
Kopf“ **), 1798 den Plan entwarf. Das Gebäude, das auf
Actien gebaut wurde und 70,000 Thlr. koſtete, liegt (nachdem die
Actien-Zeichnung beendigt war, konnte man ſich in der Wahl des
Bauplatzes nicht ſogleich einigen) auf dem Kohlenmarkte und iſt
mit ſeiner Schauſeite gegen das Hohe Thor gewendet. Nach dem
erſten Entwurf iſt dieſe 90 F. breit mit einer Inſchrift und an
einem Riſalit mit einem mächtigen halbkreisförmigen Relief ge-
ziert. Das Dach, hier durch eine hohe Attica verborgen, iſt nur
an der Längenſeite ſichtbar. Gegenwärtig tragen vier doriſche
Säulen, mit drei Thüren dazwiſchen, ein Gibelfronton, dagegen
erhebt ſich eine Kuppel mitten über dem Bau. Der Platz er-
laubte keine regelmäßige Anlage und das Gebäude mußte mit
einer ſo ſchrägen Abſchnittsfläche ſchließen, daß die eine Längenſeite
30 Fuß mehr als die andere mißt. Der Zuſchauerraum mit Par-
terre, zwei Logenreihen und Galerie, der 1600 Perſonen faßt, hat
die auffallende Form eines Kreiſes, von dem ein Viertel der Pe-
ripherie als Oeffnung für die Bühnenweite abgeſchnitten iſt ***).

*) Bei Wiedereröffnung der Bühne in Danzig im Mai 1793 (Gothaſcher Theater-Kalender 1794. S. 12.) ließ Grüner im Prolog Mad. Krampe ſagen:

— Thalia ſieht ſtatt dieſer Hütte,
Eh die Frühlingslüfte wieder wehn,
Schon im Geiſt in dieſer Fluren Mitte
Bald ihr reizend **Musa pisang** (!) ſtehn.

**) Gemälde von Danzig. Beilage zu der Skizze von Danzig. Danzig. 1809. S. 113.

***) Von dem Projekt, das vom Baumeiſter 15. Mai 1798 eingereicht wurde „in Abſicht eines mindern Koſten-Aufwandes“, iſt mehrfach abgewichen. Vgl. Duisburg Verſuch einer Beſchreibung von Danzig I. S. 272.

Am Geburtstag des Königs 1801 wurde der neue nicht unwürdige Musentempel *) eingeweiht mit einem Prolog und dem „Vaterhaus" von Iffland.

Die Westpreußische deutsche Schauspielergesellschaft, wenn dieser Name auch schon früher gebraucht wurde, trat am 4. Jan. 1802 unter der Leitung von Jean Bachmann als eine selbständige Truppe zusammen, getrennt von der Ostpreußischen Schauspielergesellschaft.

Wenn auch nicht die kriegerischen Verhältnisse, die oft dem Bestehen des Theaters durch erzeugte Muthlosigkeit mehr schaden als durch hervorgerufene Veränderungen, Unglück und Noth über Preußen gebracht hätten, so würden dennoch die Danziger erfahren haben, daß ein stehendes Theater oft dasselbe als ein leer stehendes Theater sagen will, sobald damit die Obliegenheit, ein großes Haus zu unterhalten, verbunden ist. Der Miethspreis von 7000 mußte bald auf 6000 Thlr. herabgesetzt werden. Außer wenigen Stammhaltern, die vielleicht das Alter mit fesselte, war schon vor 1806 das Personal der Bühne in der Art wechselnd, daß man nicht den Begriff eines geordneten Haushaltes gewinnt. Interesse erregten unter den oft auf einander folgenden Gastspielen nur einzelne. Die Sommermonate bereiste die Gesellschaft Elbing und andere Städte. Die Geldangelegenheiten wurden immer bedenklicher und verwickelter, bis der Einzug der Franzosen in Danzig dem Direktor als eine passend hervortretende Veranlassung erscheint, seine Zahlungsunfähigkeit zu erklären. Das fremde Militär aber war es, daß der Bühne und namentlich der Oper einen Flor verschaffte, dessen sie sich vorher kaum rühmen konnte. Die Zeit der Angst und des Schreckens gebot eine fünfwöchiche Schließung des Theaters, nachdem es mit dazu beigetragen hatte, um die Anstrengungen der Krieger, die die Stadt gegen die Franzosen vertheidigt, zu belohnen. Nach einem Gerücht sollte Napoleon die Kontribution um 5 Mill. Fr. erhöht haben, weil die preußische Garnison durch die Kaufleute unterstützt wäre **).

*) „Es ist ein schönes Gebäude" heißt es S. 109 in „Danzig eine Skizze in Briefen" angeblich in Amsterdam und Hamburg 1808 erschienen; jener Ausdruck wird in dem „Antwortschreiben an den Verfasser von: Danzig Frankf. und Leipzig. 1808. S. 37." angefochten.

**) Biech Geschichte der siebenjähr. Leiden Danzigs. I. S. 53.

Am 23. April 1806 wurde eine Vorstellung zum Besten der Verwundeten gegeben. „Wir danken, heißt es auf dem Comödienzettel, den Schutz unseres Eigenthums und die Sicherheit unseres Lebens, der Wachsamkeit und dem Eifer unsrer braven Soldaten.“ In der Nacht vor dem 25. April 1806 fand das heftigste Bombardement statt. Ein großer Theil der Einwohner ergreift in den nächsten Tagen die Flucht und zu ihnen gehören die bessern Schauspieler. Am 27. Mai 1806 zieht der siegreiche Feind in Danzig ein und das „befreite Volk“, das nach den alten Gesetzen der freien Reichsstadt fürder regiert werden soll, muß den höchsten Dank „seinem Befreier“ aussprechen. Die Nothwendigkeit gebietet auch eine Umwandlung des Theaters. Die „Theater-Administration“ welche anfangs nur das Schuldenwesen des Directors ordnen sollte, übernahm in der Person des Justiz-Commissarius Grodbeck „aus Liebe zur Sache und vielleicht auch aus anderen Rücksichten“ *) die Leitung. Bachmann d. ä. war seitdem nur Regisseur und ihm ein andrer Schauspieler Mengershausen beigeordnet. Grodbeck, der am 5. Febr. 1807 an die Spitze des Theaters getreten, erklärte schon am 20. März dasselbe für aufgelöst und die Schauspieler entlassen. Der General-Gouverneur Rapp verlangte Schauspiele und traf ein Mittel, um eine dem Bestehen des Kunstinstituts entsprechende Zuschauermenge zu gewinnen, indem er jedem Offizier vom monatlichen Solde etwas für eine Anzahl Eintrittskarten abziehn ließ. An den Spieltagen blieb das Petershager Thor bis 9¾ Uhr offen, damit niemand durch die Festungsordnung des Genusses beraubt würde.

Bachmann d. ä. erhob sich aus seiner Muthlosigkeit und erhob sich von neuem zum Haupt der dramatischen Künstler voll des gerührten Dankes gegen den edlen Schutzherrn. Ihm überreichten am Neujahrstage er und seine Gemahlin einen Lorbeerkranz und ein Gedicht von Grüner. Zum Mitdirector erwählte er den Baßsänger Beinhöfer und sandte, da die Franzosen Opern begehrten, den genannten Grüner nach Deutschland, um Sänger und Sängerinnen einzuladen.

Obgleich das Gerücht von Epidemie, Pest und Quarantaine-Anstalten in Danzig verbreitet war, so blieb doch die Sendung

*) Gemälde von Danzig S. 120.

nicht ganz ohne Erfolg. Die Verbannten kehrten gleichzeitig rück, denen die Danziger eine kleine Unterſtützung gewährt hat In einem Schlußprolog hieß es:

Die Folgen dieſer böſen Zeit
Entſchieden über unſre Wandrung,
Das Schickſal übte an uns Allen ſeine Tücke
Und gab uns Allen trübe Augenblicke.

Jetzt gab es mehr Feſttage als früher, ſeitdem auf dem h deutſchen und halb franzöſiſchen Komödienzettel „Mit Bewilligu des Gouvernements" oder „Mit Erlaubniß des Senats der frei Stadt Danzig" zu leſen und ſtatt des Adlers das Danzig Wappen zu ſehen war. Am 15. Auguſt wird der Geburtst Napoleons gefeiert (1813 zum letzten Mal) und Wachskerze erleuchten den Zuſchauerplatz, der Jahrestag des Krönungs-, d Vermählungsfeſtes*), der Namenstag der Kaiſerin erfordern Pro loge und gewähltere, mit größerem Aufwand zu gebende Vor ſtellungen. Die Theaterkaſſe wird nicht dabei gelitten haben, wenn bei ſolchen Gelegenheiten „Comédie gratis" angekündigt wurde. Als der Gemahlin des Gouverneurs ein fürſtlicher Em pfang bereitet ward, verſäumte das Theater nicht, das Feſt mit zu verherrlichen. Mehrere Logen wurden für ſie zu einem reich verzierten Zimmer vereinigt. Da ſie das erſte Mal das Haus be trat „geſchmückt mit Blumengehängen, wurde ſie jubelnd empfan gen und ein eigner Prolog ihr zu Ehren aufgeführt"**). Am 29. Mai 1807 kam ſogar der Kaiſer ſelbſt nach Danzig. — Ob gleich Opern wie „Aline" und „der Waſſerträger" mit rauſchen dem Beifall aufgenommen wurden, in Mad. Schmidt und Dem. Mollard die Kunſt und die Schönheit in Wettſtreit traten, ſo konnte der Director ſich dennoch bei der niederdrückenden Schul denmaſſe nicht halten. Am 2. Febr. 1809 ſtellen ſich Hüray, ein beliebter Schauſpieler, und Mengershauſen an die Spitze des Unternehmens mit Zurückweiſung der vom Vorgänger einge gangenen Verpflichtungen. Es ſollen neue Opern einſtudirt, meh

*) „L'auguste fête de La Majesté l'Empereur Napoléon le Grand et de Marie Louise."

**) Blech S. 176. 177.

rere Fächer neu beſetzt und neue Einrichtungen zum Frommen des Ganzen getroffen werden. Die beiden Directoren können aber in ihren Anſichten ſich nicht vereinigen. Ihr Regiment dauert nicht ein Jahr, worauf die „Direction Bachmann und Beinhöfer" 1810 ein kurzes Zwiſchenreich bildet, bis die Komödienzettel allein mit dem Namen Hüray unterzeichnet ſind und Ordnung in die wechſelnden Verhältniſſe einkehrt. Zur Charakteriſtik des Theaters in früherer und ſpäterer Zeit dienen folgende aus den Komödienzetteln entnommenen Angaben. Es wurden Stücke gegeben, die auf das Intereſſe der Danziger beſonders berechnet waren, Stein's „Simon Matern, der furchtbare Räuberhauptmann" (er ging auch einmal über das Königsberger Theater) mit dem Beiſatz: „Danzigs Feind", „das Radaunenweibchen", Luſtſpiel mit Geſang, „der Thurm zu Danzig Kyck en de Köck oder Liſt und Liebe", Luſtſpiel von Ad. Fröhlich. Eigenthümlich iſt, daß, als 1806 Klingemann's Luther dargeſtellt wurde, „Luthers Bildniß in Kupfer geſtochen beim Eingange" zu haben war. Um die Koſten für den Druck der Komödienzettel dem Publikum zuzuſchieben und es zum Ankauf derſelben zu beſtimmen, wurde die Rückſeite dazu benutzt, um Allerlei zur Belehrung, Unterhaltung und Kenntnißnahme zu bringen. Man giebt Intelligenz-Nachrichten z. B. Wohnungsveränderungen, Rezenſionen und um Einſendung ſelbſt von Rügen („gern hören wir Zurechtweiſungen") wird gebeten, Theater-Anekdoten u. a. ſtatt „die Vaſallen ſind entflohen", ſagt ein Schauſpieler in den „Räubern" „die Faſanen ſind davon geflogen." Auf der Vorderſeite des Zettels werden in den Zauberſtücken auffallende Szenen-Veränderungen angezeigt: Der Garten verwandelt ſich in einen Katafalk „Kaspar reitet auf einem bezauberten Eſel durch das Fenſter davon." Auf einem Zettel von 1809 die Anzeige: „Niemand darf borgen ohne Unterſchrift der Directoren." In eine „gute Pflanzſchule", in der neben einem Muſiker „ein deutſcher Lehrer, ein Tanz- und ein Fechtmeiſter" unterrichten, ſollen „Kinder und junge Leute beiderlei Geſchlechts von jeder Herkunft" aufgenommen werden. Im ſelben Jahr 1809 geben Kinder „Eleven des Theater- und Singinſtituts" eine Vorſtellung. Die Künſtler, die die Noth wiederholt aus Danzigs Mauern trieb, perſiflirten endlich ſelbſt ihr Jammergeſchick und führten auf: „die

Kunst auf Reisen oder Abenteuer einer wandernden Schauspieler-Truppe. Oper in 2 Aufzügen" *).

Als Hüray alleiniger Director ist, sind die Komödienzettel wieder nichts mehr als solche. Er verspricht dahin zu wirken, daß die Danziger Bühne „einen bedeutenden Platz unter den Bühnen Deutschlands" behaupte und daß sie auf einen fest stehenden Fuß komme. Deßhalb mußte er, wie er sagt, „wieder von neuem anfangen." Nachdem er bereits mit gutem Erfolg ein Jahr das Unternehmen geleitet, erhielt er erst am 9. Febr. 1811 die förmliche Erlaubniß vom Präsidenten und dem Rath. Soviel die beschränkten mißlichen Verhältnisse es zuließen, hielt Hüray redlich Wort und das Theater erfreute sich seit 1802 bis zu Genée's Direction nie einer größeren Ordnung und eines regeren, besseren Strebens.

Als die Schuchische Gesellschaft sich in zwei Gesellschaften zertheilte, bestimmten sich von den ältern Mitgliedern, um die vorzüglicheren zu nennen, außer dem Director Bachmann d. ä. und seiner Gattin, (die Thätigkeit der letzteren beschränkte sich fast nur auf die Regie), der Bassist Wilh. Bachmann, Flögel, das Krampsche Ehepaar, Grüner und Mad. Zander in Danzig zu wirken. Unter den zu verzeichnenden neuen Schauspielern sind Beinhöfer, Rousseau uud Mad. Ritzler im Königsberger Personal aufzuführen, da sie bedeutend längere Zeit ihm angehörten.

Mainzer, dessen Gattin als Fanchon auftrat, wird als Musik-Director 1806 gewonnen und Mühle tritt als Correpetitor hinter ihn zurück.

Mengershausen, in alten Rollen gern gesehn, hatte unter Schmidt's Regie zusammen mit Deichmann und Krampe in Magdeburg bis 1800 gewirkt **). In dem genannten Jahr trat er in Danzig als Hermann in den „Räubern" auf. Er spielte später zärtliche Väter, den Gouverneur im „Benjowski" und Fel-

*) Der Verf. von „Danzig" S. 105. spricht sich nicht günstig über den Geschmack des Theater-Publikums aus: „Meisterstücke eines Lessing, Leisewitz, Gotter, Iffland sprechen nicht an. O Zeitgenossen, wie soll man euch würdigen, wenn die Sternenkönigin (von Hubert und Kauer), der Alte Ueberall und Nirgends eure Freunde, eure Lieblinge sind!"

**) Annalen der neuen Nationalschaubühne in Berlin. 1802. S. 47.

feck in „Fridolin“ ſpielte er als Gaſt in Hamburg 1808 nicht ohne Glück, wenn man auch an ſeiner unanſehnlichen Geſtalt Anſtoß nahm *). Charakteriſtiſch war ſein Oldenholm (Polonius), den er in Danzig 1810 gab. Im J. 1811 und 1814 gaſtirte er in Königsberg, beſonders in Ritterſtücken, wo er in polternder Weiſe biedere Naturen zur Anſchauung brachte. Mengershauſen, ſagt der Verfaſſer von „Danzig“ **), verdirbt keine Rolle, kann aber daher auch in keiner vortrefflich ſeyn.“ Er ging nach Riga und hier fand er eine Anſtellung.

Ciliax, ausgezeichnet in Tenor- und Sopranpartien iſt in Betreff der Vielſeitigkeit eine der auffallendſten Perſönlichkeiten auf den Bretern. Man ſprach ſeine Verwunderung darüber aus, daß der ſpäter zu nennende Weiß (er dürfte mit ihm am erſten zu vergleichen ſeyn) in den Opern den ſerieuſen Liebhaber gab und im Luſtſpiel den Buffone. Jener ſpielte dagegen die erſten Tenorrollen, die Liebhaber auch im Luſt- und Trauerſpiel und daneben Kotzebue's Landjunker. — „Ciliax macht Verliebte und junge Windbeutel und man ſieht ihn gern, denn er ſpielt mit Leichtigkeit und, wo es ſeyn muß, mit Gefühl.“ — Ciliax hatte 1799 Weimar als gewandter Sänger und Schauſpieler verlaſſen und gab in Danzig den Tamino, nicht weniger den Ottavio, Belmonte und Sextus im „Titus“, ferner den Bergy im „Fürſten Blaubart“, den Graf Armand im „Waſſerträger,“ den Murney im „unterbrochenen Opferfeſt“ und den Francarville in der „Fanchon.“ Er iſt der Azor in „Azor und Zemire“ von Gretry und Joſeph in „Jacob und ſeinen Söhnen“ von Mehul. Er ſingt aber auch den Papageno. Im recitirenden Schauſpiel erſcheint er als Hamlet, Tempelherr, Mortimer, Cäſar in der „Braut von Meſſina“ und zugleich als Fridolin, Ruf d. j. in der „Schachmaſchine“, Klingsberg und als Junker Hans in Kotzebue's „Intermezzo.“ Wie im Theater gefällt er im Conzert. Er wird in Danzig viel beſchäftigt bis zum Jahre 1810, wir vermiſſen ihn aber auf den Komödienzetteln von 1808. Wir haben uns den Künſtler als eine Geſtalt von zarter Bildung zu denken, die dieſe aber unter der

*) Iffland's Almanach 1809. S. 136.

**) S. 107, die anderen über andere Schauſpieler anzuführende Urtheile ſtehen auf S. 107 und 108.

Maske vollständig zu verläugnen verstand. Leider scheinen beurtheilende Berichte über ihn und seine Genossen nicht vorhanden zu seyn. Seine Gattin spielte die ersten Liebhaberinnen.

Frank aus Danzig erscheint als Nebenbuhler von Wilh. Bachmann, der die ersten Baßpartien ausführte. Er tritt zuerst als der Maler in „Je toller je besser" 1809 auf, verschwindet dann für längere Zeit vom Komödienzettel, um 1810 als Arur und Massau sich zu zeigen. Nach erfolgter Anstellung singt er den Publius im „Titus", den Saraſtro, den Osmin in „Belmonte und Constanze", den Bartolo in „Figaro's Hochzeit", den Thoas in Glucks Iphigenie, den Richard Boll in der „Schweizerfamilie", den Stößel im „Doctor und Apotheker" und den Bucefalo in den „Dorfsängerinnen." Im Jahr 1814 verläßt er seine Vaterstadt und begiebt sich nach Riga, 1817 singt er wieder in Danzig den Osmin und den Jacob in „Jacob und seine Söhne."

Krampe und Madam Krampe geb. Neumann spielten in Danzig eine Zeit lang neben Kramp und Madam Kramp und bisweilen in ähnlichen Rollen. Jener als Schauspieler unter Kramp stehend, unterschied sich von ihm dadurch, daß er Sänger war. Joh. Christian Krampe, 1774 in Schwerin geboren, bewirkte, daß in Schwerin eine Hofbühne errichtet wurde, als ihm aus Preußen und Rußland ein günstiger Ruf nach Meklenburg folgte und er zur größten Genugthuung der Kunstfreunde die Leitung des Theaters übernahm. In Danzig spielte er mit Glück komische Alte. Er war Bassist („singt einen Bierbaß, macht den Schneider in den Prager Schwestern unübertrefflich") und übernahm die Buffopartien, namentlich in den Wenzel-Müllerschen Zauberstücken. Er gefiel als Derwisch im „Nathan", als Sperling in den „deutschen Kleinstädtern." Eine glücklichere Zeit verlebte er in Reval, als Kotzebue hier als Vorstand des Theaters ihm uneingeschränktes Vertrauen schenkte und zum Theil die Verwaltung überließ. Hier bildete sich seine Tochter Friederike zu einer trefflichen Künstlerin aus und er gewann in bedeutenderen Rollen Festigkeit, während seine Gattin — in Danzig gab sie in den „deutschen Kleinstädtern" die Base Morgenroth — immer weniger die Bühne betrat. Als die Sehnsucht nach seiner Heimat ihn bestimmte, liebe Verhältnisse abzubrechen, gastirte er, wie er früher in Riga mit Glück aufgetreten war, in

Königsberg und Danzig 1816—1817. Im „Wasserträger" und „Tyroler Wastel" spielte er die Titelrollen und seine Tochter die Constanze und die Liesel, in „Belmonte und Constanze" er den Osmin und sie die Constanze. In Danzig wirkte er, wie Vieles sich hier auch verändert hatte, zusammen mit seinen alten Collegen Flögel, Bachmann d. j. und dessen Gemahlin. Als Hofschauspiel-Director in allen Städten Meklenburgs, die er regelmäßig bereiste, allgemein geehrt, verließ er 1835 das Theater und 1849 die Lebensbühne *).

Mad. Bachmann d. j. erhielt am längsten den guten Klang, den die Namen Bachmann und Schuch hatten, denn ihr Schwager Bachmann, wenn er es sich auch nicht gestehn wollte, zehrte nur noch an den Erinnerungen besserer Zeiten und ihre Schwester hatte, wie sie es schmerzlich empfand, ihren Ruhm dahin. Charlotte Schuch wurde nach der Bestimmung der Mutter in Schlesien erzogen und wohl nicht für das Theater, da diese ihre künstlerische Anlage nicht erkannt haben mogte. Nach ihrem Tode wird die kindlich jugendliche Charlotte nach Preußen gerufen, vermählt sich mit Wilhelm Bachmann, der viele Jahre hindurch in Danzig den Leporello, Monostatus u. s. w. sang, und bildet sich zu einer Heldenspielerin aus, die in den Ritterstücken wie in Hagemann's „Otto dem Schütz" neben dem Director glänzte. Sie gab die Zauberin Sidonia, die Amalie in den „Räubern," die Jungfrau von Orleans „mit ziemlichen Glück", die Maria Stuart, die Tamira in „Salomo's Urtheil." Auch trat sie mit Beifall in bürgerlichen Schauspielen und in Lustspielen auf; wie als Eulalia und Baronin in der „Beichte." Man verwandte ihr Talent zu naiven und schalkhaften Rollen. Sie spielte noch 1810 die Franziska in der „Minna von Barnhelm", in welchem Jahre sie von der Bühne sich beinahe ganz zurückzog.

Mad. Müller war die Darstellerin der ersten Liebhaberinnen, wie ihr Mann die ersten Liebhaber gab. Sie that sich vor 1807 schon als Dem. Willmann hervor. Sie spielt die Asanasia in „Benjowski" und reift zu einer gefährlichen Nebenbuhlerin der Mad. C. Bachmann heran, indem sie nicht allein die Rolle der Beatrice in der „Braut von Messina" übernimmt, son-

*) Sein Nekrolog in Heinrich's Almanach. 1850. S. 82.

dern auch die der Johanna und Maria Stuart. In Luſtſpielen gefällt ſie darum nicht weniger und in männlicher Tracht ſpielt ſie in Wolfs „Cäſario" die Julie. Die Zeit ihres größten Glanzes iſt das Jahr 1814.

Mad. Schmidt und Mad. Ritzler treten mit größerem Beifall in Opern und Singſpielen auf und gehörten beide, die eine ſpäter, die andere früher, beiden Bühnen in Danzig und Königsberg an. Mad. Schwartz, geb. Wolſchowski, die in Danzig die Donna Anna geſungen hatte, war durch zwei Sängerinnen, die ihr folgten *), keineswegs erſetzt. Jetzt kam aber die Oper in größern Flor als je, auf deren Pflege die Theater-Verwaltung um ſo mehr Aufmerkſamkeit verwenden mußte, als das franzöſiſche Militär den bei Weitem überwiegenden Theil der Zuſchauer ausmachte und es ſo wünſchte. — Mathilde Schmidt war aus der Carl Döbbelinſchen Truppe, die in verſchiedenen Städten des preußiſchen Staats und in Altona Vorſtellungen gab, nach Danzig gekommen. Sie trat in Danzig 1808 als Fanchon auf (ihr Gatte ſpielte den Abbé) und fand bei dem fremden Theil des Publikums vielleicht um ſo mehr Beifall, als ihr Spiel „franzöſiſch manirirt" war. Da ſie in der Oper erhoben wurde — „eine ſolche Stimme, lieſt man, von ſo viel Gehalt und Stärke war der Danziger Bühne bis dahin unbekannt", ſo gab ſie es bald auf, in Dramen aufzutreten, wie als Emma in den „Kreuzfahrern." Als Conſtanze im „Waſſerträger" 1809 wurde ihr ein enthuſiaſtiſch rauſchender Empfang zu Theil **), aber auch als Vitellia und Camilla wurde ſie laut geprieſen. Mad. Schmidt, eine kleine Geſtalt von feiner gefälliger Bildung, im Beſitz einer ſo genannten Kopfſtimme, wußte dieſe in der Art geltend zu machen, daß ſie bisweilen ſogar durch eine Art Bravourgeſang zu täuſchen verſtand, ſobald ſie ſich nicht neben einer Sängerin, wie Mad. Moſevius, in Königsberg hören ließ. Hier beginnt ſie 1810 mit Fanchon und Marie im „Fürſt Blaubart" und ſtimmt ſich herab zu einer Geſpielin der Myrrha und zum Blondchen. Sie

*) Mainzer und Veltheim.

**) „Madame Schmidt dans le role de la Comtesse n'a rien laissé à desirer aux spectateurs — toujours enchantés de la voir paraitre sur la scene.

verſucht ſich wieder im recitirenden Schauſpiel, um die Stelle der abgehenden Dem. Sehring einzunehmen. Da es ihr in männlicher Tracht mit der Liſette in Wolf's „Cäſario", als Cintio in Zſchokke's „Zauberin Sidonie" gelingt, ſo giebt ſie in Opern neben Sargines, Joſeph und Sextus, den Ritter Bergy im „Fürſt Blaubart." Während der Direction der Hendel-Schütz, die die Oper zurückzudrängen ſich bemühte, während der Kotzebue's war ihre Stellung mißlich. Nach dem Zurücktritt derſelben ſpielte ſie wieder die Fanchon, auch wohl die Donna Anna, die Maria Stuart und die Deodata in Kotzebue's Schauſpiel gl. N. Sie wurde auf der Szene ſeitdem mehr gelitten als geliebt. Glücklicher wirkte ſie in Conzerten, deren mehrere ſie mit ihrem Gatten veranſtaltete. Hier ſang ſie in Glucks „Iphigenia" die Diana. Das Schmidtſche Ehepaar verließ Königsberg 1815 und begab ſich nach Leipzig und ſpäter nach Kaſſel.

Dem. Toscani (Toskani) iſt in Königsberg die glücklichſte Nachfolgerin der Dem. Sehring. Der Name Toscani kommt auf den Theatern ſeit der Mitte des 18. Jahrhunderts häufig vor. Ein Toscani leitete eine Truppe, die in Thorn Vorſtellungen gab. Zwei Schweſtern Toscani, von denen die ältere beſonders als Sängerin wirkte, gehen 1801 von Danzig nach Thorn, woher ſie wahrſcheinlich gekommen waren. Antoinette Toscani (die jüngere) muß damals noch Kind geweſen ſeyn, da ſie im jugendlichen Alter erſt 1810 in Danzig als beachtungswerthe Künſtlerin auftritt. Sie ſpielt die Margarethe in den „Hageſtolzen", die Louiſe in „Kabale und Liebe", die Beatrice und die Minna von Barnhelm neben Mad. Bachmann d. j., der Darſtellerin der Franciſca. Dem. Toscani tritt auch in Singſpielen auf. Zwiſchen 1811—1813 iſt ſie die beliebteſte Erſcheinung auf dem Theater in Königsberg und glänzt faſt Abend für Abend in der zauberhaften Lampen-Glorie. Die liebliche Geſtalt, die geſchmackvolle Tracht, der innige Ausdruck des Gefühls bereiteten ſich eine freudige Aufnahme, wie es ſchien, ohne alle Anſtrengung, als wenn das Spiel dem liebenswürdigen Kinde nur eben ein Spiel wäre. In naiv unſchuldigen Rollen erreichte ſie leicht das Höchſte als Luitgarde im „Fridolin", als Agnes Sorel, als Eliſe im „Wald bei Hermannſtadt", als Suſette in Kotzebue's „Roſen des Herrn von Malherbes" und vornämlich als Iſouard's

„Aſchenbrödel", eine Oper, die durch ſie Kaſſenſtück wurde, denn bezaubernd war es hier die Bezauberte mit dem Tambourin ſingend und tanzend zu ſehn unter den Goldſtrömungen des Greimelſchen Feuerwerks, ein Genuß, auf den namentlich das Sonntagspublikum nicht verzichten zu können meinte. Aber ihr folgte auch einſtimmiger Beifall, wenn ſie die Ophelia, die Emilia Galotti, die Eboli und die Amalie in den „Räubern" gab *). Als Recha ſpielte ſie neben Schwartz, der den Nathan darſtellte; als Fedrowna in der „Beſtürmung von Smolensk" neben Blum, der ſich als Koſaken-Hetmann auszeichnete. Mit Blum, dem ſie für kurze Zeit Hand und Herz weihte, verließ ſie Königsberg 1813 **).

Unter den vielen Gaſtſpielen verdienen Erwähnung die Baſſiſten Sehring und Hübſch, jener kam aus Königsberg, dieſer aus Petersburg, der der Vater des zwiſchen 1834—1841 wirkenden Directors Anton Hübſch in Königsberg war. Der als dramatiſcher Schriftſteller bekannte Arreſto tritt in eigenen und fremden Stücken auf und zeigt ſich in der „Theater-Unternehmung" als Schauſpieler in einer Reihe der verſchiedenartigſten Charaktere. Er ſo wie auch der vielſeitige Großmann debütirten auch in Königsberg. 1806 tritt eine ruſſiſche Truppe franzöſiſcher Schauſpieler auf. Ballete geben der berliniſche Balletmeiſter Duquesney und ſpäter der Prof. Ledoux ***).

*) Weniger mag ihr wohl die Donna Anna gelungen ſeyn, an die ſie ſich auch einmal wagte.

**) Die tragiſche Schauſpielerin Mad. Thomas aus Berlin, die während des Gaſtſpiels 1852 in Thorn ſtarb, war ihre Tochter.

***) Außerdem waren Theatermitglieder für längere oder kürzere Zeit folgende. Ein älterer Schmidt, der 1807 abging, und Appel ſangen den Saraſtro, Ritzler, ein Violin-Virtuoſe 1810 den Comthur. Schumacher aus Berlin, Muſiker und Sänger, gab 1808 den Gonſalvo (Ottavio) und den Sextus. Beltheim und Frau aus Breslau, er erſter Liebhaber, ſie Sängerin, mißfielen in Königsberg, als ſie hier 1808 gaſtirten. Von ihm heißt es umgekehrt wie vom Direktor Bachmann: „man ſieht die Kunſt, aber nicht die Natur." Schmeling (ein Verwandter der Mara?) und Frau, ein Sängerpaar, ging 1805 ab. Ed. Bachmann, der eine Dem. Schmeling heirathete, Neffe des Direktors, Tenorſänger. Brede ſang den André in der „Fanchon." Dem. Wotruba gab die Pamina und ging 1805 nach Bamberg. Mad. Chodowiecki,

Die ſteigende Liebe zur Muſik gab den Concerten einen gedeihlichen Aufſchwung. C. A. Reichel, von ihm wurde als erſter Verſuch „die Hochzeitsfeier" 1800 dargeſtellt, gab ſolche gewöhnlich alle Dienſtage; in einem, welches J. Jawurek zum Beſten des Waiſenhauſes veranſtaltete, wirkte unter den Dilettanten ein franzöſiſcher Meiſter auf der Violine mit, nämlich Durand, der Adjutant des General-Gouverneur Rapp. Die vornehmſten muſikaliſchen Unterhaltungen fanden unter der Leitung von Friedrich, dem nachmaligen Theater-Muſikdirektor, und Ehrlich im Saal der Humanitas-Reſſource auf dem Langenmarkt ſtatt. Hier wurden 1803 zum erſten Mal Haydn's „Jahreszeiten" aufgeführt. In dieſen Concerten ſangen Sänger vom Theater und es wurde hier Ciliax ſchmelzende Tenorſtimme und der Mad. Ritzler anziehender Vortrag von polniſchen Liedern bewundert. Unter den durchreiſenden Muſikern dürften die Gebrüder Pixis namhaft zu machen ſeyn.

In Elbing gab die Schuchiſche, ſpäter die Bachmannſche Geſellſchaft (nachdem 1795, 1797 und 1798 der Genuß des Theaters ſchmerzlich vermißt war) von J. 1799 ab bis 1804 regelmäßig im Juni und Juli eine Reihe von Vorſtellungen. Man ſah hier Schwartz, Dem. Wolſchowski d. ä., ſeine nachmalige Gattin, Rooſe, Weisſchuh u. ſ. w. und ſpäter das Krampfſche Ehepaar, Flögel, Mengershauſen, Ciliax, Beinhöfer u. ſ. w. Wie übel es auch mit der Beihülfe von Muſikern, mit

geb. Zutſchel, Wittwe des Kupferſtechers, kam 1807 aus Berlin und trat in Sing- und Schauſpielen auf. Als Gaſt in Königsberg fand ſie keinen Beifall. Vio und Frau, er komiſche Alte, ſie Heldinnen, kamen aus Lübeck nach Danzig. Deny und Frau 1806 in Königsberg, 1809 in Danzig angeſtellt. Böhlendorff und Tochter. Dem. Mollard d. ä., Rietz und Kitebach. Wieland ſpielt den Karl Moor. Guttäs aus Berlin, gab 1808 Liebhaberrollen, gaſtirte in Königsberg ohne Glück. Heinrici ſtellt Alte dar, Hiller, Steinbeck, Selke, ein Danziger und Döbler Bediente. Weininger iſt Balletmeiſter.

Von Gaßmann, der eine Zeitlang in Danzig angeſtellt war, Rouſſeau, dem Director Hüray und ſeinen beiden Söhnen, Ludewig, Anſchütz, Dem. Mollard d. j., Dem. Zeis, der nachmaligen Mad. Möſer und Laddey im Folgenden!

dem zu benutzenden Lokal bestellt seyn mogte, so schloß man nicht die Darstellung von Opern aus. „Die Zauberflöte" wurde schon 1794 oder 1796 gegeben, Wranitzki's „Oberon" im letzten Jahre. Die Einnahme mag wie früher *) auch jetzt nicht bedeutend gewesen seyn, wenn auch 1804 anstatt zwei, diesmal drei Monate gespielt wurde. 1805 und 1807 ist kein Theater und im J. 1806 werden im Juli nur einige Szenen aus Schau- und Singspielen dargestellt von dem Bassisten Sehring und den beiden Schwestern Bessel, die nach ihrem Abgange vom Theater in Königsberg auf der Reise in Elbing auftraten. Zur Bühne wurde das Exercierhaus eingerichtet.

Noch weniger regelmäßig waren die Vorstellungen, die in Marienwerder und andern Städten von der Bachmannschen Gesellschaft veranstaltet wurden.

In Königsberg erstand an dem Orte, an dem Schröder's Stiefvater das erste Schauspielhaus erbaut hatte, ein neues, ungefähr von gleicher Größe. Ohne den Anspruch, für ein Prachtgebäude gelten zu wollen, würde es in seiner Prunklosigkeit sich dennoch geschmackvoll ausgenommen haben, wenn der Bauherr dem Entwurf des Baumeisters gefolgt wäre **). Dieser war Friedrich Gilly, der zu den genialsten Künstlern seiner Zeit zählte und während seines kurzen Lebens, denn 29 Jahre alt sank er 1800 in die Grube, und nach seinem Tode gerechte Anerkennung fand, denn Schinkel und v. Klenze verläugneten es nicht, daß er ihr Lehrer und Vorbild gewesen. Friedrich Gilly verbreitete zuerst den Ruhm Marienburgs als eines unvergleichlichen Kunstwerks und veranlaßte die Frickschen Kupferstiche. Wenn diese Blätter es nicht verhindern konnten, daß der Prachtbau der Zerstörung preisgegeben wurde, was Wunder, daß an einen künstlerischen Entwurf ein Privatmann sich nicht gebunden sah, dem

*). Die geringe Abgabe von 1 Thlr. für jede Vorstellung an die Armenkasse erschien im Sommer 1788 den Schauspielern als lästig, die sich dagegen, aber vergeblich beschwerten, da sie nach einem Edikt von 1701 gezahlt werden mußte.

**) Das von demselben angegebene Theater in Stettin ist weniger zu rühmen.

es nur auf die größte Wohlfeilheit und die größte Möglichkeit der ſicher zu ziehenden Intereſſen ankam.

Gilly ordnete das Theater in folgender Weiſe an. Daſſelbe mit einem hohen Walmdach verſehn, 55 F. breit und 108 F. lang, hat an zwei Seiten Eingänge. An der Rückſeite iſt in der Mitte ein kleiner Vorbau. Das vortretende Mauerwerk, das an den Ecken der Längenſeite als Eckpfeiler erſcheint, dehnt ſich an der Vorderſeite an jeder Seite zu einer unverhältnißmäßigen Breite aus, ſo daß die Facade ein kaſtellartiges Anſehn erhält, um ſo mehr, da es bis auf das Geſimſe und eine halbkreisrunde Niſche aller Zierde entbehrt. Der nur wenig tiefer liegende Zwiſchenbau betrug kaum mehr als ein Drittel der ganzen Breite. Hier ſieht man drei Thüren. Ueber den beiden Pfeilern zwiſchen ihnen zeigen ſich im zweiten Stockwerk zwei doriſche Säulen, die ein Gebälk tragen, und darüber in der Breite des mittleren Intercolumniums iſt ein halbkreisförmiges Fenſter für das dritte Stockwerk angebracht. Auch die drei Intercolumnien ſind Fenſter. Die drei Thüren führen durch den Flur zu dem Raum mit der Kaſſe, zu den Treppen, die in den vordern Ecken liegen und für Logen und Gallerie beſtimmt ſind, zu zwei neben einander laufenden Gängen, von denen der eine ins Parterre, der andere zum anderen Ausgang führt. An der Längenſeite finden wir eine ähnliche Mauervorlage wie an der Facade, hier aber in der Mitte zwiſchen den Eckpfeilern. Dieſe nimmt ſich beſſer aus, da ſich in ihr das Seitenportal befindet. Von den Fenſtern der drei Stockwerke, die im mittleren ſind die größeren, ſind die nach der Bühnenhälfte zu blind. Was den Zuſchauerplatz und die Bühne trifft, ſo iſt zu bemerken, daß es dort nur Parterre, eine Logenreihe und die Gallerie giebt, daß die Logen, wie es vor und auch lange Zeit nach Gilly gewöhnlich war, nicht Kammern bilden, ſondern daß ſie nur durch eine Bruſtlehne getrennt ſind. Die Baluſtrade, um bequemer ſitzen zu können, ſteigt nicht ſenkrecht, ſondern ſchräg empor. Der Souffleurkaſten iſt als die Bedachung eines Cippus anzuſehn, vor dem der Opern-Dirigent ſtehn ſollte. Der Zuſchauerplatz, der aus Parterre, einer Reihe Logen und Galerie beſteht, noch einmal ſo tief als breit, hat eine elliptiſche Form. Das Theater hat fünf Couliſſen-Paare auf jeder Seite, die in gewöhnlicher Weiſe durch eine Walze unter dem Podium bewegt werden.

Der Kaufmann Georg Bruinvisch, der zuletzt Besitzer und Vermiether des abgebrannten Theaters gewesen war, hatte dem Ober-Hofbau-Inspector Gilly 1799 für die gelieferten Zeichnungen das verlangte Honorar von 20 Frd'or. entrichtet und glaubte in dem Projekt annehmen und verwerfen, verändern und vereinfachen zu dürfen, was ihm beliebte. Er setzte sich die Aufgabe, die möglichst größte Zahl von Zuschauern im Gebäude unterzubringen. Aus der flachen Decke wurde eine Wölbung, um so ohne die Mauern zu erhöhen, eine zweite Logenreihe einschalten zu können und zwar von gänzlich abgetrennten Kammern. Vier Fensterreihen an der Längenseite zeugten durch die verschiedene Größe von den verschiedenen Räumlichkeiten der vier Stockwerke. Der Zuschauerplatz wurde in der Tiefe vergrößert, so daß das Theater um ein Coulissen-Paar sich gekürzt sah. Wie im Innern Anstrich die Malerei versetzte *), so war auch im Aeußern Alles, was mehr die Schönheit als die Nützlichkeit heischte, beseitigt. An der Facade wurden aus den drei großen viereckigen Fenstern, die durch zwei dorische Säulen getrennt waren, ein kleines Fenster mit zwei winzigen „schlecht gemodelten" Säulen zur Seite, welche letzteren später auch als überflüssig verschwanden. Statt der Inschrift, die wir auf Gilly's Vorderansicht sehn National-Schauspielhaus erbaut im Jahr MDCCLXXXXIX. ließ der Erbauer in eine über den drei Thüren eingelassene Tafel die Virgilianischen Worte eingraben Amant alterna Camoenae **).

Der Oberbaurath Daniel Gilly, der Vater, der auf einer Inspectionsreise begriffen, von der Krieges- und Domainen-Kammer in Königsberg veranlaßt wurde, die „Dachzulage" des bereits in den Mauern stehenden Schauspielhauses zu prüfen, war entrüstet über die von Bruinvisch getroffenen Abweichungen von dem Plan, dies um so mehr, als er daran erinnern konnte, wie sein Sohn „ausdrücklich geschrieben, daß, wenn er noch Abänderungen verlangen sollte, er für etwa noch nöthige Zeichnungen, Belehrungen und deßhalb zu führenden Briefwechsel nichts weiter fordere." Es ist der Plan des Sohnes, schreibt D. Gilly, der

*) Nach Jansons Tode war in Königsberg längere Zeit kein Decorationsmaler.

**) Buc. Ecl. III. 59.

geſtalt verhunzt, daß er auf die Ehre, der Baumeiſter des hieſigen Schauſpielhauſes zu ſeyn, Verzicht thun und ſich genöthigt ſehn wird, ſolches in irgend einem öffentlichen Blatt bekannt zu machen.“ Er weiſt nun das Unſchickliche des Einzelnen nach. Die runde ſtatt der geraden Decke, wie ſie in Berlin im Opernhauſe und Nationaltheater geſehen werde, die wider die Symmetrie verſtoßenden Logen-Brüſtungen, die abgeſchmackten Säulchen an der Facade, das hölzerne Geſimſe ſtatt des gemauerten bringen einen widrigen Eindruck hervor. Der Referent bringt bei Bruinviſchens nicht zu überzeugendem Beſſerwiſſen nur darauf, daß das in anderen Stand geſetzt werde, was als feuergefährlich oder der ſtatiſchen Sicherheit nicht entſprechend befunden, und gibt ſich der Hoffnung hin, daß wenn im Laufe der Zeit ein Mann von mehr Geſchmack ſich in den Beſitz des Hauſes ſetzt, dieſer mit nicht großen Koſten weſentliche Verbeſſerungen vornehmen werde.

Die Häßlichkeit des Gebäudes, als daſſelbe 1800 von den Gerüſten befreit war, drängte ſich allgemein auf und daſſelbe ward nicht weniger als die Inſchrift beſpöttelt. Der Profeſſor Mangelsdorff, von Bruinviſch angegangen, ihm eine paſſende Inſchrift anzugeben, ſchlug ihm folgende vor: „Dies iſt ein Schauſpielhaus und keine Caſerne.“ Als der Bauherr die lateiniſche vorzog, ſo ließ jener in Verſen ſeinen Witz aus *).

*) Was ward nicht ſchon im Stall geboren?
Der Bauherr, für den Zeitgeſchmack nicht kalt,
Gab ihm trotz mancher Baubeſchwerde
Mit Abſicht die Caſern-Geſtalt,
Damit, was einſt auf dem Couliſſen-Herde
Gezeugt, ſich in die Welt verirrt,
Wenn's auch kein Bonaparte wird,
Ein Menſchling wie Herr B— werde.
— —
Amant alterna Camoenae!
Heißt das auf deutſch? Es freun ſich die Camönen
Des Häßlichen ſo gut als wie des Schönen?
Was tadelt denn an dieſem Bau die Stadt,
Weil bei ihm ward das Schöne ganz vergeſſen —
Die Redlichkeit des Bauherrn hat
Dafür das Häßliche ihm doppelt zugemeſſen.

Die vielfach witzig und unwitzig bekrittelten drei lateiniſchen Worte heißen eigentlich: die Camönen lieben den Wechſelgeſang. Wenn dem lebenden Theater, das ſich glorreich über das ſteinerne erhob, ein Vorwurf zu machen war, ſo war es der, daß für Abwechslung weniger als bisher geſorgt war. Die Oper wurde beſonders begünſtigt. Das Ballet*) hörte auf, die Schauſpiel-Poſſe wurde durch das komiſche Singſpiel verdrängt; das Luſt- und Trauerſpiel wurde dagegen mit eindringlicher Wahrheit gegeben, wie nicht früher und ſpäter. Die Einheit der Darſtellung hielt ſchon die Spielenden ab, ſich einem bunten Allerlei hinzugeben, wenn auch ihre Kräfte zu mehr ausreichend waren, namentlich zur Löſung noch größerer Aufgaben, ſowohl in der Tragödie als in der Oper.

In Hiller war ein Muſikdirector gewonnen, dem es an Eifer und Kenntniſſen keiner zuvorthat. Im Verein mit dem Violoncelliſten Streber erhielt das Orcheſter eine muſterhafte Vollendung; durch Anſtellung viel verſprechender Talente war Hiller in Stand geſetzt, Sänger und Sängerinnen zu bilden, die den Mozart begriffen und den Compoſitionen eines Cherubini, Mehül größeren Reiz verliehen**). So unſcheinbar ſich der kleine rührige Mann „im gelben Flausmantel" ausnahm, ſo erkannte man auf den erſten Blick, daß Liebe zur Sache der Lebensnerv war, der ihn in beſtändiger Bewegung erhielt.

Friedrich Adam Hiller war in Leipzig geboren und der Sohn des Componiſten der „Jagd", „Liebe auf dem Lande" u ſ. w. Bis zum J. 1799 war er Muſikdirector in Altona. In Königsberg, wohin er mit ſeiner in Fülle blühenden Gattin, einer mittelmäßigen Schauſpielerin, kam, wurde ſeine Genialität und

*) Wenn auf dem Theater getanzt wurde, ſo von durchreiſenden Künſtlern oder auf den Maskeraden, zu denen Steinberg und der Gaſtwirth Rüdiger einluden.

**) „Unſer Orcheſter iſt ſeit einigen Jahren mit Recht vorzüglich zu nennen, indem Hiller mit rühmlichem Beſtreben es ſo viel als möglich zu heben trachtet. Er macht mehrere Proben hinter einander, giebt den Schauſpielerinnen ſelbſt Unterricht und hält unter den Muſikern ſtrenge Ordnung. Von den Mitgliedern des Orcheſters zeichnen ſich vorzüglich Thieme als Violiniſt, Lindenberg als Fagottiſt und Grün als Flötiſt vor allen übrigen aus." Aus der Zeitſchrift „Muthenia. St. Petersburg und Mitau 1807. III. S. 327.

sein gründliches Wissen nach seinen ersten Leistungen im Theater sogleich allgemein anerkannt. Durch seine Vorlesungen, die er über den Generalbaß, über Musik überhaupt hielt, wurden Künstler und Musikkenner durchaus befriedigt. Die musikalischen Unterhaltungen dagegen, die wöchentlich im altstädtischen Gemeindegarten von ihm geleitet wurden, waren mehr für das Gros der Dilettanten bestimmt. Hier fand ein gar zu ungebundener Ton statt (in den Nebenstuben des Musik-Saales wurde geraucht und Karten gespielt) als daß die Kunst hier hätte wahre Nahrung finden sollen. Hiller im Theater die Pünktlichkeit und Gewissenhaftigkeit selbst, hier ordnete er, probirte, lehrte alte und junge Künstler mit unnachsichtigem Ernst, mahnte und schalt, fand außerhalb desselben Geschmack an der Bendaschen Lebensweise. Zuletzt an Liqueur nur zu sehr gewöhnt, hatte er bei seinem unsichern Gange das Unglück, sich auf der Straße den Fuß zu brechen, er gelobte nicht mehr zu trinken und hielt strenge Wort, wodurch er jetzt aber seinem Körper nicht wohl that. — Obgleich seine Kompositionen gerühmt wurden, so konnte doch keines seiner Singspiele einen Beifall erringen, wie die von Stegmann und Benda; 1804 wurde „das Schmuckkästchen. Operette in 1 Akt", 1809 „die drei Sultaninnen" nach Bornschein, Operette in 1 Akt" gegeben *). Er setzte die Musikstücke zu Carniers Tragödie „Herkus Monte" und die Kantate zu Schillers Todtenfest. Hiller starb im Winter 1812 und weckte durch sein Dahinscheiden die tiefste Trauer bei allen Musikfreunden, vornämlich bei den Künstlern. Es war an seinem Begräbnißtage eine außerordentliche Kälte, dennoch ließen sich diejenigen, die unter ihm und durch ihn mit Ehren gewirkt hatten, sich nicht die Pflicht der Liebe kürzen und hielten ihm in der tragheimschen Kirche und auf dem tragheimschen Kirchhof eine grandiose Todtenfeier. An seinem Grabe erscholl die Cantate, die der Verblichene für Schiller componirt hatte.

*) Außerdem komponirte er eine dritte Operette „Adelstan und Röschen" 1796, „das Nixenreich", 1802, Zwischenspiel zum Donauweibchen „Groß ist der Herr", Hymne 1810, „Hymne an die Tonkunst", Quartett für verschiedene Instrumente, Sonate für das Piano.

Die Direction konnte bis zu Preußens Unglücksjahr ein Perſonal von 80 Perſonen, 40 Schauſpielern und Sängern, 30 Orcheſter-Mitgliedern anſtändig unterhalten. Wenn wir die Reihe der Schauſpieler betrachten, ſo fällt es auf, daß, während die Künſtler dieſer Art bis dahin faſt Eine Familie bildeten, indem der Schauſpieler eine Schauſpielerin heirathete, von Schauſpielern abſtammte und Schauſpieler zu Kindern hatte, unter Steinbergs Direction viele der vornehmſten nicht durch Beſtimmung der Eltern, ſondern aus eigner Wahl die Bühne betreten hatten, aber das langjährige Wirken neben einander verband ſie zu einer Familie, zu einem innigen Hausſtande. Ed. Devrient bemerkt *), es habe Schröder den größten Werth auf das Zuſammenſpiel mit ſeinen Familiengliedern gelegt; „Und gewiß wird die vollkommenſte Uebereinſtimmung der Darſtellung nur unter Perſonen zu finden ſeyn, die ſich ganz in einander eingelebt haben, bei denen eine gewiſſe Uebereinſtimmung der Gebärden, ja des Tonfalls in der Sprache habituell geworden iſt, die ohne Anſtrengung ſich durch Blick und Miene, durch die leiſeſten Winke verſtehen, ja ſich gegenſeitig zu errathen und in Gedanken und Empfindungen zu begegnen gewohnt ſind.“ Dies bewährte ſich in den damals in Königsberg gegebenen Vorſtellungen. Es fällt uns ferner auf, daß, wenn früher einzelne Schauſpieler wiſſenſchaftliche Bildung beſaßen, ſich in dichteriſchen Arbeiten verſuchten, jetzt das Theater beinahe von Leuten zuſammengeſetzt war, die eines nicht gewöhnlichen Maaßes von Kenntniſſen ſich rühmen konnten und an Poeſie und Gelehrſamkeit ein inniges Intereſſe nahmen **), die nicht das Italieniſche lernten, weil dies die Sänger brauchten, ſondern die das Spaniſche, das Lateiniſche und Griechiſche eifrigſt trieben. Sie gaben Sprachunterricht und hielten wiſſenſchaftliche Vorträge. Zwei von ihnen wurden Doctoren. Aber die Lorbern, die ſie ſich auf dem theatraliſchen Felde brachen, waren mehr als

*) Schauſpielkunſt III. S. 164.

**) Bücher, die oft nichts Theatraliſches enthalten, mit den beigeſchriebenen Namen der Schauſpieler kommen noch oft in den antiquariſchen Handlungen vor. Auf die von Ferd. v. Schrötter und Max von Schenkendorf 1807 herausgegebene Zeitſchrift „Veſta“ hatten neben Jeſter, Pörſchke, Scheſtner, Roſenheyn, die Schauſpieler Büttner, Carnier, Fleiſcher, Sehring, Ströbel und Weiß ſubſcribirt.

Alles ihr Stolz. Die Leistungen auf der Bühne waren so vorzüglich, daß sie Iffland's Aufmerksamkeit erregten, denn als Schröder den Verlust von zwei abgehenden Künstlern bedauert, schreibt er 1810: „Nach Iffland's Angabe habe ich Heil aus Königsberg zu erwarten" *).

Anton Schwartz (Schwarz) gehörte zu der nicht kleinen Zahl von Ausländern, denen es wohlthat, ganz Königsberger zu seyn. Mit blutendem Herzen riß er sich von dem Orte los, den er nothgedrungen verließ, er war ein durchaus ernster Mann, der nur wenig sprach, am wenigsten über sich und nur, wenn er auf der Bühne seine Persönlichkeit vergaß, zeigte er im Feuer künstlerischer Begeisterung, wer er war, sowohl denen, die neben ihm wirkten und mehr seinen Beifall zu erzielen trachteten, als den des Publikums, als denen, die durch sein Spiel vorzugsweise ins Theater gezogen, unschlüssig waren, ob sie ihn mehr als Schauspieler oder Dirigent, mehr als Sänger oder Declamator, mehr in tragischen oder komischen Rollen bewundern sollten. Sein eigentlicher Name war Peregrinus Dux und als solcher wurde er vom Oberforstmeister Jester in die Loge aufgenommen, der ungeachtet der erhobenen Einwendungen der Ordensgenossen, ehrenwerthe Künstler gern dem Bunde zuführte. Schwartz soll der Sohn eines Grafen gewesen und zu Nikolsburg in Mähren 1766 geboren seyn. Nach einer Erzählung reiste er, ehe er die Bühne betrat, als Flötist umher und in Königsberg ließ er sich noch 1797 in einem Conzert auf der Flöte hören, indem er eine Composition von Hofmeister vortrug. Im J. 1788 betrat er zuerst die Bühne in München **) und 1791 spielte er in Hamburg den Anton in den „Jägern" ***), dem Schauspiele, in welchem er nachmals als der Oberförster Unübertreffliches zeigte. Die Schröderſche Schule scheint den Umfang seiner Talente frühe zur Geltung gebracht zu haben, denn als er 1792 als Mitglied der Schuchischen Bühne auf den Danziger Komödienzetteln genannt wird, bewährt er sich neben vorzüglichen Künstlern schon in den

*) Meyer-Schröder II. II. S. 275.
**) Iffland Almanach fürs Theater. 1811. S. 263.
***) Meyer-Schröder II. I. S. 96.

mannichfachsten Rollen als Graf Klingsberg im „Ring", Ritter Adelungen in „Klara von Hoheneichen" von Spieß, Bast in Dittesdorff's „Liebe im Narrenhause." Da er sich 1797 mit der Sängerin A. Wolschowski vermählt, erhebt sich durch das reich begabte Künstlerpaar die heroische Oper zur Bedeutsamkeit. Er übernimmt in Paesiellos „Axur" die Titelrolle und singt in den Mozartschen Opern den Don Juan und Sarastro. Erst seit dieser Zeit aber entwickelt sich aus unablässig fortgesetzten Studien des Künstlers Größe, der die verschiedensten Aufgaben mit staunenswerther Sicherheit löste und ebenso wie die eigene Rolle die Gesammtvorstellung als ein Ganzes zu gestalten, die Kraft besaß. Sein Organ war nicht wohlklingend, wie das von Ekhof geschildert wird, aber wie dieser hatte er es in seiner Gewalt, schon nach den ersten Worten unwiderstehlich hinzureißen. Ekhof wußte in die Alexandriner-Rhetorik Seele zu zaubern und auch Schwartz zeigte oft, daß er den undankbaren Stoff durch belebende Wahrheit des Ausdrucks zu vergeistigen vermogte. In der Weißenthurn „Bestürmung von Smolensk" rührte er durch sein erstes Auftreten dermaaßen, daß es Zuschauer gab, die um nicht einer unangenehmen Erschütterung sich hinzugeben, durch ein erquältes Lachen dem Sinnentruge begegnen wollten und es doch nicht konnten *). Er verschmähte es, durch außerordentliche Mittel Effekte hervorzubringen, vielmehr waren es die einfachsten, durch die er wirkte, durch das Eindringende eines klaren Verständnisses, durch das Bestimmte der Charakterzeichnung und durch das stets glückliche Eingreifen in das Spiel der Mitbeschäftigten. Im Feuer der Rede war nichts von der Kunst zu merken, wohl berechnete Pausen anzubringen, durch ein Zurückhalten des Hörers Erwartung zu spannen. Es war allein ein Rythmus, der der Sprache — sie galt ihm als das Vorwiegende der Schauspielkunst — eine wohlthuende Gebundenheit gab, obwohl sie durchaus frei sich zu ergehn schien. Ein einnehmendes Aeußeres, wenn auch markirt sich mehr zum Ernst als Scherz neigend, eine mittlere Gestalt von edlem Wuchs, eine Beweglichkeit, die nie Gemessenheit ganz verläugnete, wurde durch ein Costüm gehoben, welches von übertriebener Pracht und antiquarischer Studirtheit fern Schicklichkeit,

*) Man erinnere sich hiebei, was Engel in seiner Mimik I. S. 51. sagt.

Uebereinſtimmung und Kleidſamkeit verband. Er gab die Hauptrollen in Trauerſpielen von Shakſpear, Leſſing, Goethe und Schiller den Lear, Macbeth, Hamlet, Odoardo, Nathan, Tellheim, Carlos in „Clavigo", Karl Moor, Verrina, Leiceſter, Wallenſtein, Tell, eben ſo Theſeus (auch Teramen), Regulus, Eſſex und Zaar Peter.

Der Recenſent B., der 1808 für eine Zeitſchrift in Königsberg höchlich beachtungswerthe Theaterberichte ſchrieb*), ſagt bei

*) Weder damals, da er ſchrieb, als jetzt iſt es möglich, ſeinen Namen zu ermitteln. Vergeblich forderte ihn Carnier auf, aus der Anonymität hervorzutreten, da man ihn für den Verf. der Beurtheilungen hielte, „welche nach dem Urtheil kompetenter Richter einen ſeltenen Grad von Beſeſenheit und dramaturgiſcher Einſicht" zeugten. Mad. Bethmann während ihres Gaſtſpiels wurde durch manche Bemerkung des Unbekannten unangenehm berührt, da bedeutete er ſie daß er keine ihr neue Anſicht aufgeſtellt, ſondern ihr dieſelbe ſchon in Berlin entwickelt habe, und daß ſie am erſten im Stande ſey, den Schleier aufzudecken. Er hatte neben der Bethmann einen Fleck und Iffland geſehn und nicht allein die Schauſpieler in Berlin waren ihm bekannt, ſondern auch die Seiler, Witthöft, Starke, nicht weniger Großmann, Brockmann, Schröder. Auch in Paris hatte er die Theater beſucht und von den Leiſtungen der erſten Größen eine friſche Erinnerung ſich bewahrt. Obgleich er alſo nicht ohne Anſprüche Steinbergs Theater beſuchte, ſo fand er, wenn er mehr gerecht als mild den fremden Maaßſtab an die Vorſtellungen anlegte, ſich gedrungen, die Bewunderung, die er der ausländiſchen Kunſt gezollt, auch der einheimiſchen in einzelnen Erſcheinungen zu widmen, ja in dieſer oder jener Szene Schwartz über die gefeiertſten Künſtler zu ſetzen. Was er über das Spiel ſagt, iſt nicht weniger anerkennungswerth als was er im Allgemeinen über die dramatiſche Kunſt und über die dramatiſchen Dichter zur Betrachtung hinſtellt. Er iſt nicht allein vertraut mit den deutſchen dramaturgiſchen Schriften — immer und immer beruft er ſich auf Leſſings Dramaturgie — ſondern auch mit der franzöſiſchen und engliſchen Das Feld der dramatiſchen Dichtkunſt in älterer und neuerer Zeit iſt ihm gleich zugänglich und literär-hiſtoriſche Einzelheiten führt er häufig an, ohne damit prunken zu wollen. Mit gleicher Einſicht urtheilt er über das recitirende Schauſpiel und die Oper. Auf die Gefahr, daß er als ein Laudator temporis acti werde getadelt werden, räth er der Direction, damit ſie nicht von der Fülle des fruchtbarſten Luſtſpieldichters erdrückt werde, auf einige gute Stücke von Gotter, Bock, Brandes, Brömel, Engel, Sprickmann, Schröder u. ſ. w. Rückſicht zu nehmen. Bei Gelegenheit eines dramatiſirten Romans von Lafontaine verläugnet er nicht, daß dieſer (viele dachten damals ſo) zu ſeinen Lieblingsſchriftſtellern gehöre, aber dem Götzen des Tages, Kotzebue, kann er wenig Geſchmack abgewinnen. Von den Kreuzfahrern ſpricht er die Vermuthung aus „erſt wurden die Decorationen gemalt, zu dieſen Decorationen ein Stück geſchrieben" und Kotzebue theilte nach-

Beurtheilung der „Phädra", als Schwartz 1809 neben der Mad. Bethmann spielte „Racine nannte sein Stück: Phädra und Hippolyt, nach der heutigen Vorstellung mögte ich es: Phädra und Teramen nennen. Wenn man hie und da etwas weniges von Annäherung eines bürgerlichen Trauerspiels gewahrte, so verlügt diese kleine Unannehmlichkeit auf der anderen Seite wieder die Wärme, diese Herzlichkeit, dieser innige, Seelen ergreifende Vortrag. Die Erzählung im fünften Aufzuge, dieser Probstein der französischen Declamation war meisterhaft. Zwei Wege sind es, auf welchen die Darsteller sich zu verirren pflegen, entweder sie handeln, statt zu erzählen, sie leben die Begebenheiten noch einmal (auf diesem befand sich Lafond, welcher in Paris das Entzücken der Zuschauer in dieser Rolle war, er malte alle die verschiedenen Stellen dieser Erzählung, daß mir angst und bange ward, so göttlich die Pariser sein Spiel auch fanden) oder sie versehen es darin, eine Erzählung, wie die Nachricht eines gleichgültigen Ereignisses herzusagen. Der Erzähler muß seinen Vortrag ergriffen haben, aber nicht von ihm ergriffen seyn, er muß die Theilnahme der Hörenden erwecken, aber nicht ihn gewaltsam dazu reißen. Wie leicht, wie angenehm ist es, einem Künstler nachzuforschen, dem das Gute nicht bloß gelingt, sondern der es macht! ich wiederhole eine Stelle Lessings, da sie, wie auf diesen Künstler erfunden, paßt" *).

Wenn B. an Schwartzen's Tellheim auch tadelte, daß er in Bezug auf Minna's verwundernde Frage: „ist das der kalte Tellheim?" im Betragen während der ersten und der letzten Akte einen zu grellen Contrast gezeigt habe, so kann er doch nicht das Geständniß unterdrücken: „Böck war der erste und letzte Tellheim, den ich diese Rolle vollendet geben sah, seit ihm habe ich wohl bei Einzelnen einzelne Züge gesehn, nie aber den ganzen

mals mit, daß Iffland bei ihm das Stück bestellt habe, um prächtige Decorationen zur Schau zu stellen. Die romantische Schule steht ihm fern und er erklärt Collins „Regulus", den man in Berlin ein Schulexercitium genannt, für vorzüglicher als „Jon" und „Alarcos". B's Recensionen sind es werth, daß man die Namen der Schauspieler, die er anzugeben vermeidet, (er stand mit keinem der hiesigen in irgend einer Beziehung) aus dem Komödienzetteln ergänze.

*) Weygoldt's Morgenzeitung. Königsberg 1809. S. 153. In diesem Jahrgange sind auch die andern anzuführenden Urtheile enthalten.

Tellheim, wie er Leſſings Phantaſie entſprang. Wenn ich nun ehrlich und offenherzig geſtehe, daß nächſt ihm der hieſige Tellheim ſich am meiſten der Vollendung nährte, ſo ſag' ich die Wahrheit."

Schwartze n's Leiceſter findet B. über allen Vergleich erhaben und der Bethmann glänzende Darſtellung der Maria konnte ſein Verdienſt nicht verdunkeln. Er habe, ſagt er, „die Rolle noch nie, ſelbſt einen der erſten Künſtler Deutſchlands, ſo entſprechend geben ſehen, als von dem hieſigen Darſteller. Dieſes Schwanken und nicht ſchwanken wollen, dieſe eigne Meinung von einig ſeyn mit ſich ſelbſt und doch dabei dieſes laut ſprechende mit ſich uneinig ſeyn ward mir noch nie ſo wahr und beſonnen gegeben. Es iſt eine ſo ſeltene als lobenswerthe Eigenſchaft dieſes Künſtlers, nie zuviel thun zu wollen und dennoch nie zu wenig zu thun. Ohne, wie es oft geſchieht, ſeine Kraft auf den entſcheidenden Moment zu ſparen, wußte er ſie ſo zu vertheilen, daß der Monolog nach Mariens Abgang von der mächtigſten Wirkung war und verdiente die uneingeſchränkteſte Anerkennung ſeines Verdienſtes."

Wenn an Goethe's Karlos von B. „ſein reiner, gebildeter Vortrag, ſein Beleben der Worte des Dichters" gerühmt wird, ſo ſeine Darſtellung des Oberförſters Warberger „als ein vollendetes Bild", die ihn in der Rolle über Fleck und Brockmann erhebt. „Fehlen dem Darſteller auch des verſtorbenen Fleck feuriges Auge, ſeine tiefe, in die Seele dringende Kraft des Tones, ſo ließ er ſich doch nie ſelbſt gehen, wie ich dieſes bei Fleck einige Male zu bemerken Urſache hatte. Eignet auch Brockmann's größere Mannichfaltigkeit in den Bewegungen mehr zur Darſtellung der Rolle, ſo vervielfältigte er dieſe Bewegungen nicht ſo oft bis ins Malende, wie jener, ſo ſtrebte er nicht danach, Alles, auch das Geringfügigſte zu verſinnlichen." Mag B. in ſeinen Schilderungen, ohne es zu wollen, geſchmeichelt haben, ſo urtheilte man doch in Königsberg überall und in verſchiedenen Perioden gleich günſtig über ihn *), ſo lautet doch der Bericht über ſeine Leiſtungen in Hamburg ſo ehrenvoll, daß es auffällt, wie er

*) „Wer ſäh' ihn und bewundert nicht" heißt es in einem Gedichte, das ihm in der Morgen-Zeitung nach der Darſtellung des Grafen von Savern, 27. Nov. 1808, gewidmet wurde.

in Büchern über Schauſpielkunſt übergangen werden konnte *). Zu Kotzebue's Zeit erklärte man, den „Nathan" nicht ſehn zu wollen, weil man Schwartz in der Rolle bewundert hatte. In Ausprägung des Edlen bewährte er ſich vornämlich als Meiſter, weshalb er den Franz Moor, den er Anfangs ſpielte, mit dem Karl Moor vertauſchte. Vortretende Charaktere von kerniger Biederkeit gab er mit einer urſprünglichen Friſche, wie den Warberger, ſo den Paul Werner, den Juden Schewa, den Kaufmann Herb im „Amerikaner", Hauptmann Klinker im „Epigramm", Ruf d. ä. in der „Schachmaſchine", nicht weniger trefflich den Müßling im Picard-Herklotsſchen Luſtſpiel „wie er immer vorwärts will und nicht vom Flecke kommt", gern wurde er geſehn, wo es auf Entfaltung eines feinen Anſtands ankam, als Abbé de l'Epee von Kotzebue als Baron in der „Beichte", als Hofrath im Singſpiel „das Geheimniß." Als Baßſänger, obgleich ſeine Stimmmittel nicht bedeutend waren, zeigte er ſich als Fürſt Blaubart, Azur, Ubaldo in der „Camilla", Figaro in Paeſiello's Oper, auch trefflich als Faßbinder, als Lux im „Dorfbarbier", als Grimm in „je toller je beſſer", als Brandel in Pär's „luſtigem Schuſter". Durch ſeine Entfernung von Königsberg verlor er manche Rolle, mit deren neuer Beſetzung dem Publikum nicht immer gedient ſeyn konnte. So trat er den Don Juan an Deichmann, Buffopartien, in denen ſeine Mäßigung nicht wohl angebracht ſeyn mogte, an Moſevius, den Baron in der „Beichte" an Kühne ab. Da Schwartz in ein höheres Alter gerückt war, ſo übernahm er den Alba, König Philipp, um nicht jüngern Talenten im Wege zu ſtehn. Wenn ſeine Leiſtungen vorzugsweiſe das Verdienſt hatten, in ſich abgeſchloſſen zu ſeyn, ſo war doch ſeine Anſicht von der Kunſt keine für weitere Ausbildung abgeſchloſſene, wie man dies ſonſt bei ältern Schauſpielern wahrnimmt. So fand er ſich in die ſpaniſche Form der Tragödien eines Müllner und Grillparzer und ſprach eben ſo effectvoll die trochäiſchen, wie die jambiſchen Verſe. Man weiß es gemeinhin denen nicht Dank, die in ihrer Perſon das Ideal eines Schauſpielers anſchaulich machen wollen und möglichſt alle Rollen ſpielen zu können vermeinen, weil bei dem Streben nach Mannichfaltigkeit

*) wie bei E. Devrient und im Allgemeinen Theater-Lexicon.

zu leicht das Spiel zur Fratze wird. Schwartz hat ſich dadurch keinen Vorwurf zugezogen. Er erſtrebte aber noch mehr, indem er in ſich den lebendigen Beruf fühlte, zugleich Schauſpieler, Regiſſeur und Director zu ſeyn. Nicht gebrach es ihm dazu an Geſchick, Wiſſen und auch nicht an Zeit, indem er gewöhnlich nur im Schauſpielhauſe ſich unter ſeinen Collegen ſehen ließ und nicht mit ihnen Geſellſchaften, Vergnügungsörter und Gaſthäuſer beſuchte. So groß die Anerkennung war, die er in Königsberg fand, ſo reichte ſie doch nicht ſo weit, daß man ihm nach dem Erbau des neuen Schauſpielhauſes die Direction anvertrauen wollte, ohne ihm Bedingungen zu ſtellen, die ihm nicht viel mehr als den Namen eines Directors ließen. So kam es, daß dem goldenen Zeitalter des Königsberger Theaters unmittelbar das eiſerne folgte. Jenes hatte Schwartz herbeigeführt, dieſes würde er, wenn nicht Kabale ihm entgegengewirkt, abgewendet haben. Er ſpielte keine Intriguanten-Rolle und ſo erfreuten ſich ſeine wiederholten Verſuche, die Kunſt zu retten, nicht der rechten Unterſtützung und Mißmuth, ſeine uneigennützigen Abſichten verkannt zu ſehn, verhüllte endlich die Sonne ſeines Künſtlerabends.

Schwartzen zog es viermal nach Hamburg zurück und daſelbſt, wo er zuerſt mit Erfolg aufgetreten, beſchloß er ſeine künſtleriſche Laufbahn. Schon nach einem Jahre kam er, 1800, nach Königsberg wieder, wahrſcheinlich, da er die Kunde vernommen, daß zwei Bühnen in Preußen errichtet werden ſollten. „Herr Schwartz mit ſeiner Frau, heißt es in der Anzeige*), ſind zum wahren Vortheil der hieſigen Bühne zurückgekehrt, nie hatten wir ſchönere Ausſichten für unſere Bühne.“ Durch die Errichtung der zwei ſtehenden Theater war aber das Schuchiſche Privilegium nicht außer Kraft getreten. Steinberg nennt ſich ſeit dem 30. Mai 1802 Schauſpieldirector in Königsberg. Schwartz begiebt ſich nach einer Benefiz-Vorſtellung für ſich und ſeine Gattin nach Breslau, aber auch hier ſoll er nur als Schauſpieler wirken und der Regiſſeur Scholz fühlt ſich veranlaßt 1803 das Gerücht als unbegründet zurückzuweiſen: „Herrn Schwartz ſey für ein Jahr die Aſſiſtenz bei der Regie übertragen.“ Nach einem Mo-

*) Jahrbücher der pr. Monarchie. Berlin 1801. III. 53. Vgl. Meyer-Schröder II. II. 106.

nat iſt Schwartz wieder in Königsberg und glänzt als Wallenſtein, da zuerſt „die Piccolomini“ und „Wallenſteins Tod“ in Szene gehn. Er ſpielte drei Jahre hindurch und, nachdem er kurz vorher den Lear und den Nathan gegeben, trennt er ſich von Königsberg und zugleich von ſeiner Gattin. Auf dem Nationaltheater in Berlin tritt er 1806 wie 1810 als Gaſt auf, er giebt mit Beifall den Wallenſtein und zum Theil ſolche Rollen, in denen Iffland Triumphe feierte. Er erhält darauf eine Anſtellung in Breslau*) und ſpäter in Stuttgart, wo er die Regie übernimmt. Unterdeſſen war in Königsberg das große Schauſpielhaus erbaut. Daſſelbe, das Allen durch ſeine Maſſenhaftigkeit imponirte und von ihnen als ein achtes Wunder geprieſen wurde, fand an Schwartz einen ſtrengen, und wie es die Folge lehrte, gerechten Richter, wenn er bemerkte, daß es in Größe allzuviel, in Zweckmäßigkeit allzuwenig biete. Am 8. Mai 1808 tritt er in Königsberg als K. Würtembergſcher Hofſchauſpieler in den „Jägern“ auf, darauf in Stücken von Shakſpear, Leſſing, Goethe, Collin, Kratter. „Er gab, heißt es in einer Zeitung**), den Oberförſter und wurde wie ein alter Freund empfangen und ſchaffte uns durch die herzliche Darſtellung dieſer Rolle herzliches Vergnügen. Als Peter im „Mädchen von Marienburg“ zeigte er, daß er an Kraft und Lebendigkeit gewonnen hatte. Den Lear hatte er noch niemals in Königsberg gegeben“ u. ſ. w. Schwartz wünſchte das Amt des Regiſſeurs am Würtembergſchen Hoftheater aufzugeben und Stuttgart mit Königsberg zu vertauſchen. Doch er ſtellt die freilich ungeheuer erſcheinende Bedingung, im kleinen Hauſe ſpielen zu dürfen. — Was ihm nicht freiwillig geſtattet wird, muß ihm im Drange der Umſtände gewährt werden. Das neue Gebäude, vor zwei Monaten nur eingeweiht, brennt am 1. Juli nieder. Nach 16 Tagen be-

*) Wenn der Name Schwarz auch kein ungewöhnlicher iſt, ſo iſt doch ungeachtet mancher befremdenden Angabe Folgendes im Verzeichniß der Mitglieder des Theaters in Breslau, auf ihn zu beziehn: „C. W. J. Schwarz geb. 1768, debütirte 1789, ſpielt im Schauſpiel den Oberförſter in den Jägern, Abbé de l'Epée, Tell, Wallenſtein.“ Ifflands Almanach für Theater. 1807, S. 306. Als 1808 in Breslau zuerſt „die Braut von Meſſina“ gegeben wurde, war ein Schwarz einer der Chorführer.

**) Sonntagsblatt. Stettin 1808.

ginnen die Vorstellungen in ehemaliger Weise und der Name Schwartz steht in der Reihe oder an der Spitze der angestellten Schauspieler *). Er ist des Directors Steinberg Haus- und Tischgenosse und nur im Spiel, wie es oft der Fall war, thut er zärtlich gegen Mad. Schwarz. Bald ist er Mitdirector und seit dem 1. Nov. sind die Komödienzettel allein mit seinem Namen unterzeichnet. Ein Theater von demselben Umfang, in denselben Verhältnissen als das abgebrannte, stieg aus der Asche empor. Am 9. Dez. 1809 wurde es eröffnet. Schwartz konnte sich mit den Uebelständen desselben nicht versöhnen. Der Baurath Müller, der in dem Panoram-Theater sich einen kolossalen Kuckkasten angelegt hatte, und der Stadtrath Prin', der als Actionär den Leuten gern durch die Zeitung darthat, daß er ein Wort mit darein zu sprechen habe, erklärten sich entschieden gegen ihn. Nothwendigkeit zwang ihn so, Königsberg zu verlassen, das er als seine „zweite Vaterstadt" betrachtete, in der er für die Kunst und für das Publikum in der Freude des Berufes kein Opfer scheuend „lebte und wirkte", wie keiner vor und nach ihm, von einem Unternehmen zu scheiden, das er „mit Liebe für die Kunst begann, mit Eifer und Thätigkeit führte und mit inniger Betrübniß" aufgab. Er hatte die Genugthuung, daß man bald schmerzlich erkannte, wie es bessere Einsicht gewesen, was man damals für schnöden Eigensinn gehalten. Die wahren Theaterfreunde blieben die seinigen und theilten die Empfindungen seiner Collegen, die in der Form von Stammbuchsversen ein öffentliches Anerkenntniß seines Verdienstes und ihrer Hochachtung der Oeffentlichkeit zu

*) In der Rede, die Schwartz bei Eröffnung der Vorstellungen nach dem Brande des neuen Schauspielhauses sprach, sagt er: der Künstler flüchtet aus den Trümmern „in sein altes Asyl und hofft, Ihr werdet nachsichtsvoll annehmen, was er Euch in diesem kleinen anspruchslosen Tempel bieten kann. Zum zweiten Male nach demselben Unglück, ruft mich das Vertrauen an die Spitze meiner Brüder. Hier war es ja, wo ich die Rosenzeit meiner Künstlerlaufbahn lebte; hier ist es, wo ich Freunde, wo ich Brüder fand — hier zu leben unter Freunden, bin ich gern zurückgekehrt — hier wünsch' ich zu enden in Ihrem Dienst — ein langes Leben wünsch' ich mir, damit ein jeder Tag es Ihnen möge bewähren, wie theuer, wie stärkend mir Ihr Zutrauen ist." Morgen-Zeitung 1808. S. 234. In Schwartz's Eröffnung „An das Publikum 18. Juni 1809" heißt es: „Seit 18 Jahren hier, glaube ich nicht mich als einen Fremden betrachten zu müssen, ich habe mein zweites Vaterland hier gefunden."

übergeben ſich veranlaßt fühlten *). Schwartz ging nach Hamburg, wo er unter Schröder's Leitung, und wie früherhin in Königsberg, mit dem Ehepaar Kühne zuſammenſpielte. Die Segnungen, die er über den ihm treu ergebenen Künſtlerverein in Königsberg verbreitet hatte, verwandelten ſich in Flüche. Ungeachtet tüchtiger Kräfte, die er noch zählte, kann dem gänzlichen

*) Die, deren Namen hier verzeichnet ſtehen,
Sie wünſchen Dir zum Werdetage Glück.
Sie wünſchen dieſen Tag noch oft zurück,
Mög' er noch lange Dich an ihrer Spitze ſehen!

Dieſe Zeilen ſtehen vornean in einem Büchelchen, das 1810 erſchien und das durch die Quer-Octav-Form, ſo wie durch den Titel: „Denkmal der Liebe und Achtung" ſich als Stammbuch zu erkennen giebt. „Die Eingangsverſe und das Datum „21. April" — Schwartzens Geburtstag — lehren, für wen das Denkmal beſtimmt war, deſſen Name in der ſonſt vollſtändigen Reihe der Bühnenmitglieder vermißt wird. Nicht er iſt unter „A. Schwarz" bei den Verſen zu denken:

— — Es reift das Gute, das Große nur langſam,
Aber es reift gewiß zur herrlich erquickenden Ernte

ſondern Mad. Schwarz. In alphabetiſcher Folge iſt Seite für Seite mit einem Namen und mit einem meiſt glücklich gewählten Motto gezeichnet in Bezug auf Schwartzens rühmlich geführte Leitung und den Undank, den er ſtatt des Lohns erworben; überall verräth ſich die Abſicht, ihm Troſt und Muth einzuſprechen und innige Freundſchaftstreue zu verſichern. Gewöhnlich iſt es Schiller, von dem die Worte geborgt ſind. So lieſt man:

Ein großes Beiſpiel wirkt Nacheiferung

Es liebt die Welt, das Stralende zu ſchwärzen.

Alles opfert' ich hin.
Eitel war der Erfolg, Haß und Verfolgung der Lohn.

Es iſt mein Loos in Deine Hand gegeben.

Von J. G. Jacobi ſind dagegen die Reime:

Wir fanden ihn, den hohen Geiſt,
Der ſchafft und ordnet, blühen heißt.

Der alte Ströbel ſagte bedenklichen Sinnes mit Goethe:

Mein Freund die goldne Zeit iſt — ach! vorbei.

Und Fleiſcher der Hellenist konnte nicht umhin, unter lauter deutſche Sprüche καλὸς κ'αγαθὸς zu ſetzen.

Verfall und dem Aufhören der Liebe für das Theater nicht vorgebeugt werden. Keine Direktion vermag ſich zu erhalten. Da erſcheint im Aug. 1813 wieder Schwartz in Königsberg und erwirbt ſich als Philipp im „Don Karlos" als Nathan neue und alte Lorbeern. Der Komödienzettel zeigt bald den Gaſt wieder als Mitglied des Theaters und man erwartet, ihn nächſtens auch als Direktor wirken zu ſehn. Aber wie groß auch die Noth iſt, diejenigen, die gewöhnlich von gutem Geſchmack ſprechen, weil ſie keinen haben, gehen nicht in Schwartzen's Wünſche ein, um nicht dem neuen Schauſpielhauſe eine Ehrenkränkung anzuthun. Gedemüthigt muß er wiedet abtreten, um wieder „eine Zierde des Hamburgiſchen Theaters" zu werden. Man berichtete dort von ihm: „Ausgezeichnet ſteht Schwartz in älteren Rollen auf einer hohen Stufe der tragiſchen Kunſt; ſtets beſonnen in Rede und Handlung faßt er ſeinen Dichter immer im innerſten Gemüth auf und gewährt nicht allein durch ſeine eigne Leiſtungen erfreulichen Genuß, er wirkt auch auf das Spiel der Anderen, welche ſeine Ruhe — die höchſt nothwendige Eigenſchaft des Künſtlers — an ihn feſſelt. Ueberaus trefflich iſt ſein Moſes, Don Valeros, Borotin."

Nach Schröder's Tode ward F. L. Schmidt Haupt des Hamburgiſchen Theaters, der 1817 Schwartzen's Talent anerkennend ihm einen Antheil an der Direction übergab und ein Drittel des Reingewinnſtes beſtimmte. Im J. 1828 zog ſich Schwartz von der Bühne zurück und, mit der Welt zerfallen, beſchloß er in Kummer und unzugänglicher Zurückgezogenheit ſein Leben. Sein Sohn, dem er in Königsberg einen Hofmeiſter gehalten, widmete ſich nachmals wohl wider ſeinen Wunſch dem Theater und ſpielte auch hieſelbſt 1822, (er gab den Don Juan und ſeine Frau den kleinen Matroſen; Rollen, in denen ſein Vater und ſeine Mutter ſich ausgezeichnet), erhob ſich aber nicht über die Mittelmäßigkeit.

Kühne, deſſen eigentlicher Name Joh. Reinhold v. Lenz iſt, nimmt die zweite Stelle der Künſtler Königsbergs in Anſpruch *). Er war in Riga 1778 geboren, der Enkel eines Ge-

*) Sein Leben von Heinr. Meyer in Wolff's Almanach 1846. S. 139.

neral-Superintendenten und der Neffe des Dichters Lenz. kam als Knabe nach Königsberg und besuchte hier das altst sche Gymnasium. Als er nach seinem Geburtsort zurückk ward er Militär. Bald rief ihn aber die Liebe zur dramati Kunst auf die Bühne und sein edler Anstand, sein chevalen Wesen eignete ihn vorzüglich für die Rolle, in der er 23 J alt zuerst in Petersburg auftrat, für den Ferdinand in „Ka und Liebe." Und bis zum Abgang von der Bühne glänzte e sonders, wenn er „fein feines, in den höhern Gesellschaftskr gebildetes Benehmen, seine körperliche Gewandtheit und eine roisch schöne Gestalt" zeigen konnte. Er wird als ein jun feuriger Mann geschildert, als er in Königsberg wirkte, dem als Bühnen-Mitglied zwischen 1804—1811 angehört. Er t zuerst als Stepanof in „Benjowski" auf, gefällt, wird angest und nach der Verabschiedung eines gewissen Rousseau, nach d Abreise Schwartze's 1806, werden die Hauptrollen in Le und Schauspielen, besonders in Tragödien, von ihm gegeben u er steigt zum Liebling der Theaterfreunde empor. Er vermäl sich mit Dem. Cassini und seitdem sieht man ihn besonders ger neben diesem Inbegriff des Liebreizes spielen, sie ist Turandot und er Kalaf, sie die Agnes Bernauerin und er Albrecht, sie die Ba ronin in der „Beichte" und er der Baron. Kühne stellt den Guido im „Julius von Tarent", den Guelpho in den „Zwillingen", den Otto von Wittelsbach, Macbeth (Schwartz: Macduff), Laertes (Schwartz: Hamlet), Fiesco, Mortimer (später Büttner), Don Cesar, Clavigo (auch Beaumarchais), Baron Wiburg in „Stille Wasser sind tief", Major Busch im „Räuschchen." Als Bethmann aus Berlin neben seiner gefeierten Gattin eine Reihe von Tragödien vorführte, zeigte es sich, da jener Rollen von Kühne und Büttner übernahm, wie wenig es der fremde Künstler vermogte, das Verdienst der unsrigen zu schmälern. Der Rezensent B. vergleicht ihn in einzelnen Rollen mit Mattaus und Czechtitzki, denen Kühne den Preis streitig macht. Im J. 1808 verlor ihn Königsberg für immer mit seiner vielleicht noch ausgezeichneteren Frau, da er von seinem Versprechen, nach einer vierteljährigen Kunstreise zurückzukehren, durch ein Schreiben von Steinberg entbunden wurde, denn Schwartz hatte die von jenem nicht zu allgemeiner Zufriedenheit geführte Regie wieder

übernommen. Nach einer Reihe von Gastrollen in Berlin faßt das Künstlerpaar in Hamburg festen Sitz und wie in Königsberg glänzt es hier. Als es nach zwei Jahren eine Anstellung in Breslau annimmt, wurde ihm Folgendes nachgerühmt: „Kühne entschied den Beifall mancher Rolle durch seine bloße Persönlichkeit. Ein denkender Künstler, der Künstelei abhold, berechtigte zu Erwartungen der Zukunft, deren Erfüllung mit jedem Tage sichtbarer ward, belehrte sich selbst und besaß eben so viel Empfänglichkeit als Urtheil für fremde Belehrung *). Kühne, vier Jahre Regisseur in Breslau, kehrte zur Freude Schröder's und Hamburgs nach einem Gastspiel in Leipzig 1814 dorthin zurück und blieb hier, bis er sich vom Bühnenleben trennte 1839. Es wird dem Scheidenden zum Ruhm „Würde, Einsicht, Erziehung, vielseitige Bildung" zugestanden. „Hugo, Yngurd und vorzüglich Macbeth geben ihm den Platz unter den ersten Schauspielern Deutschlands." Nach „des unvergeßlichen Schwartz" Abgang gab er den Oberförster Warberger und er führte auch zuletzt mit Glück komische Rollen aus, wie den Rummelpuff. Während der Zeit besuchte er mehrmals Königsberg auf Besuchsreisen nach seiner Vaterstadt Riga, wo er zuerst 1819, darauf 1820, 1822 und 1823 Gastrollen mit großem Erfolge gab. Bedenkliches Augenleiden bestimmte ihn, wiewohl er sich jugendlich frisch erhalten hatte, den Kreis, in dem er ruhmvolle Anerkennung genossen, zu verlassen, um in seiner Heimat sein Leben zu beschließen. An einer theatralischen Abschiedsfeier, an einem Lorbeerkranz, den Kühne aus Cornets Hand empfing, fehlte es nicht.

Lenz-Kühne hat auch Schau- und Lustspiele, meist aus dem Englischen und Französischen übersetzt, herausgegeben, von denen manche auf verschiedenen Bühnen dargestellt sind. Die schriftstellernden Schauspieler theilen das oft mit den schriftstellernden Damen, daß sie erst dann, wenn sie sich nicht mehr anders zeigen können, auf dem literarischen Markt auftreten. Kühne war beinahe 50 Jahre alt, als er sich als Dichter versuchte.

Heinrich Büttner (Bütner), der eine Reihe von Jahren hindurch als erster Liebhaber in Lust- und Trauerspielen bedeutsam zur Haltung des Ganzen in den Vorstellungen mitwirkte,

*) Meyer Schröder II. I. S. 284.

dachte ernſter als Alle über ſeine Kunſt nach und durch einen mit mühſamem Fleiß erworbenen Takt erſetzte er, was ſeine Mitſpieler durch die Begeiſterung des Augenblicks errangen. Er mogte eine Rolle noch ſo oft ſpielen, ſo ſah man an den Abenden, an denen er nicht auf der Bühne ſtand, zur beſtimmten Stunde die Laden ſeiner Fenſter ſich ſchließen, damit er ungeſtört ſeine mimiſchen und deklamatoriſchen Uebungen fortſetzte. Zu tadeln war es, daß er bei ängſtlicher Beachtung des Schicklichen ſelbſt während des Spiels ſeinen Unmuth nicht bekämpfen konnte, wenn ihm Widerwärtiges aufſtieß. Als ein Stück ausgepfiffen wurde, wendete er ſich gegen das Publikum, um es zur Ruhe zu verweiſen, er konnte ſich eines höhniſchen Lächelns nicht erwehren, als dieſes ſich lebhafter als für ihn, der ſeine Blütenzeit hinter ſich hatte, für Karſchin intereſſirte, und er hielt die kleinen Rollen nicht des Memorirens für werth, die Kotzebue ihm zutheilte. — Ein ſprechendes Antlitz, eine angenehme Geſtalt, ein biegſames Organ wußte er in wohl überlegtem Spiel zur Geltung zu bringen, wenn auch das Studirte ſeiner Bewegungen beim erſten Auftreten etwas Kaltes hatten.

Heinr. Aug. Büttner war in Berlin 1782 geboren und wurde 19 Jahre alt Schauſpieler und zwar in Breslau. Im Anfange ſeines Wirkens 1802 und 1803 in Königsberg ſpielte er ſehr verſchiedene Rollen: den Franz Moor, den Appiani und den Criſpin in den „Schweſtern von Prag“*), bis er ſeinen Beruf erkannte zur Darſtellung der jugendlichen Helden, die Schiller als Ideale vorführt: Mortimer, Max, Arnold von Melchthal. Er ſpielte den Don Manuel, den Julius von Tarent, den Columbus von Klingemann, den Caſſio im „Othello.“ Von ſeinem Publius im „Regulus“ ſagt der Rezenſent B.: „Reges Leben, echte Größe, römiſcher Geiſt ſprach aus allen ſeinen Mienen, allen ſeinen Bewegungen. Sein treffliches Organ, welches er in Viertheile und Achttheile zu ſondern vermag, leiſtete ihm bedeutende Hülfe. Sein Publius war eine Kunſtleiſtung im höhern, im höchſten Sinne des Wortes.“ Unendlich gewann die Vorſtellung des „Fieſco“, als er den Muley Haſſan gab, eine Rolle, die früher

*) Die letzte grotesk-komiſche Rolle, die Büttner übernahm, aber traurig genug ausführte, war der Zeitungsſchreiber in Kotzebue's „Eſels Schatten.“

von einem Intriguantenspieler in gewöhnlicher Weise abgehandelt wurde. Mit der Mäßigung des feinen Anstands gab er den Anton in den „Jägern", den Eduard im „Epigramm", den Lieutenant Stein in den „Klingsbergen" u. s. w. Im J. 1810 trat er auf den Theatern in Berlin, Dresden und Hamburg als Mortimer, Franz Moor, Ferdinand in „Kabale und Liebe" mit Beifall auf. Als ihm der Liebhaber nicht mehr wohl anstand, gefiel er sich in Rollen von markirter Ausprägung. Hier ist Marinelli zu nennen und Sesostris in Klingemann's „Moses." Der Verfasser sagt, er habe bei Schilderung des Charakters an Napoleon gedacht. Demnach konnte ihn wohl keiner besser geben als Büttner, der im „Flußgott Nimen und noch Jemand" als letzterer Außerordentliches leistete. Einen Jubel rief er 1813 durch die Wahrheit der Charakterisirung hervor, denn eine täuschende Aehnlichkeit verband sich mit meisterhaftem Spiel. Als er durch eine lange Rede, er mußte sie in wenigen Stunden aus Kotzebue's noch nasser Handschrift lernen, als „der große Schauspieler Noch Jemand sich empfahl, weil er nach der Einnahme von Paris entschlossen sey, sich nunmehr in Ruhe zu setzen", wurde ihm noch die schwierige Aufgabe gestellt, sich nach erfolgtem Vorruf würdevoll zu benehmen und er löste sie überaus glücklich. Ernst und bestimmt wie Schwartz hing Büttner mit derselben Liebe an Königsberg und wirkte hier in Ehren beinahe ununterbrochen eilf Jahre hindurch. Wie zu Kühne's Zeit konnte er als Tragödienspieler sich zeigen, als Anschütz 1811 Mitglied des Theaters in Königsberg wurde, er spielte in Klingemann's „Gegenkäisern" den Ludwig und jener den Friedrich, er den Max und jener den Wallenstein, er den Karlos und jener den Posa. Wenn Kühne einen lebendigeren Eindruck zurückließ als Büttner, so auch Anschütz. 1813, als es ihm beschieden war, wieder mit Schwartz eine kurze Zeit zusammen zu spielen, seinem aufrichtig verehrten Freunde, legte er als Heldenspieler die letzten rühmlichen Proben ab. Nur die Gefahr des gänzlichen Zusammensturzes konnte Büttnern vermögen, im Oct. 1813 Königsberg zu verlassen. Er schied mit allen, die außerhalb auf eine Anstellung zu rechnen hatten. Als Kotzebue eine Bühne des ersten Ranges herstellen wollte, kam Büttner von Riga, wohin er sich gewandt, zugleich mit dem Ehepaar Feddersen, um an dem neueren Unternehmen

ſich zu betheiligen. Kotzebue, der Anfangs von perſönlicher Zuneigung ſprach, wollte ihm bald nichts weniger als wohl, er gab ihm die unbedeutendſten Rollen, um ſich in den Beurtheilungen darüber zu beſchweren, daß er nicht mit Liebe ſpielte, er machte ihm zum Vorwurf in den Text ſeiner Stücke Unpaſſendes einzuſchwärzen, Büttner wies aber nach, daß die Worte in der Rolle ſtünden und ebenſo in dem gedruckten Buch und klagte: „man wolle ihn moraliſch mit Füßen treten." Kotzebue gab das Reich auf und überließ es einem anarchiſchen Zuſtande. Büttner blieb mit als einer der letzten älteren Mitglieder und ging im Mai 1816 ab. Er lebte nur noch kurze Zeit und an verſchiedenen Orten und ſoll im Meklenburgiſchen nicht natürlichen Todes geſtorben, ſondern ertrunken ſeyn.

Büttner beſaß wiſſenſchaftliche Kenntniſſe und gab im Engliſchen Unterricht. Auch er verſuchte ſich in dichteriſchen Arbeiten, aber ohne Glück. Er ſprach vorzüglich Verſe, namentlich beim Vortrag von Balladen, er beſaß ausreichende metriſche Kenntniſſe, er urtheilte richtig über den Werth der Dramen, darum konnte er aber weder Verſe machen, noch ein Trauerſpiel ſchreiben. Seine Beiträge in den Tagesblättern, die in Königsberg von Studenten, wie Weygoldt und Symanski herausgegeben wurden, ſind keineswegs löblich und ein Trauerſpiel, das er zur Aufführung brachte, verſetzte in ſeiner erſchütternden Entſcheidung die Verſammelten in die heiterſte Laune. Daſſelbe hieß „der Bund des Todes" (ſchon im erſten Akt ſtarben zwei Ritter) und das Wort, das zwei Freunde, die ſich gegenſeitig erſtachen, ausſtießen: „Stich tiefer!" gelangte zu einer ſprichwörtlichen Berühmtheit, ſo daß der Verfaſſer es für gerathen hielt, den Tag ſeines Benefiz zur eignen Verſpottung ſeines ſchriftſtelleriſchen Schickſals zu wählen, indem er auf „Künſtlers Erdenwallen" eine Farce: „der Bund des Todes in 20 Minuten" folgen ließ, bei dem die Namen der drei Spielenden, der Dem. Steinberg, Büttners und Fleiſchers in griechiſcher Ueberſetzung auf dem Zettel erſchienen.

Carl Ludw. Blum*) hatte einnehmende Züge, eine hohe Geſtalt, in der ſich ein lebensfrohes Element auf den erſten Blick kundgab. Er konnte nicht Sch ausſprechen, was ſonſt ſtörend

*) Nekrolog von Adami in Wolffs Almanach. 1845. S. 112.

genug im muſikaliſchen Vortrag ihm zu Statten kommen mogte. Das Linkiſche in ſeinen Bewegungen, das er lange nicht zu beſeitigen vermogte, legte er ab, als er es auf der Szene als „Landjunker in der Reſidenz" von Kotzebue es recht zeigen ſollte. Seitdem war ſein Spiel frei und ungezwungen und nicht weniger als Sänger ward er in Schauſpielen gern geſehn, in denen er in militäriſcher Tracht ſchon durch ſeine Größe imponirte und in denen das Geradeaus ſeinem Weſen entſprach.

Er wurde in Berlin 1786 geboren und widmete ſich frühe der Kunſt, wenn nicht der Mimik, ſo der Malerei und der Muſik. Da ſein Vater ſtarb, ſo wählte er, was er auf dem Thalia-Theater als Vergnügen betrachtet, zum Beruf und trat in eine Truppe, die in Erlangen ſpielte. Als vom Anſpachſchen Theater kommend, tritt er 1804 zuerſt in Königsberg als Ruf d. j. in der „Schachmaſchine" auf. Er gab den Hermann in den „Räubern", den Bertrand in der „Fanchon", den Gouverneur im „Don Juan". Steinberg ſah ein, daß bei der Zahl beliebterer Schauſpieler niemand ſeinetwegen das Theater beſuchte, und nahm daher nur ſelten ſeine Kraft in Anſpruch, meiſt nur in Stücken, die ein großes Perſonal erforderten. Blum nützte ihm dadurch, daß er Decorationen malte, die Chöre einübte und im Chor ſang. Beſonders intereſſirte ſich für ihn der Muſik-Direktor Hiller, unter deſſen Leitung er die theoretiſche Muſik erlernte und mit größtem Eifer ſich ihr ſowohl als der executirenden widmete. Er lernte die Guitarre, das damalige Lieblingsinſtrument, und war bald der erſte Guitarrenſpieler in Königsberg. Als der Hof ſich hier befand, gab er der Prinzeſſin Wilhelm Guitarre-Unterricht. Sein langes, Anſtoß gebendes Haar fiel, da man ihm einbildete, daß die Prinzeſſin zu ſeiner Verfeinerung ihm einen Friſeur geſchickt habe, er regelte mehr ſein Leben und ließ ſich weniger gehn in einer ihm eigenthümlichen Zerſtreutheit und einer unſtät wüſten Weiſe wie bisher. Sein Talent ſchlug durch, als er durch ſeinen Junker Hans von Birken mit Matz, den Lanz ſpielte, 1808 Alle höchlich ergötzte und überraſchte, ſo daß Wiederholungen des Luſtſpiels oft auf einander folgten; als Stepanof in Kotzebue's „Benjowski", als Koſaken-Hetmann in der Weißenthurn „Befreiung von Smolensk" zeichnete er ſich darauf nicht minder aus und ſchwang ſich zu einem Liebling des Publikums auf, das ſeit-

dem Kühnen weniger vermißte. Mit Virtuosität gab er den „Magister Lämmermeier" in Voß' „Künstlers Erdenwallen" (man sagte, er spiele sich selbst vorzüglich) und zur vollen Genüge fein komische Rollen. Neben heiter ansprechenden Charakteren stellte er solche dar, die Wildheit und Bösartigkeit bezeichnen, er spielte den Karl Moor und auch den Franz Moor *), den Cesar in der „Braut von Messina", den Leicester, den Giannettino, den Edmund und den Jago, den Dobroslav in der Weißenthurm „Wald bei Hermannstadt". Gediegenes leistete er aber als Opernsänger und ersetzte Sehring d. j. und Schwartz als Don Juan, Osmin, Figaro in „Figaro's Hochzeit", Mafferu, Azur, Osmin, Fürst Blaubart, Florestan in „Richard Löwenherz", Ubaldo in der „Camilla". Ungeachtet des häufigen Auftretens gewann er Zeit zu dichterischen und musikalischen Compositionen. 1809 wurde von ihm ein Singspiel als Intermezzo „die drei Guitarrenspieler" aufgeführt, das in mehrfacher Veränderung **) verschiedene Male über die Bühne ging und in dem sich Weiß, Mosevius und er als Guitarre-Virtuosen hören ließen. Auch Theater-Decorationen malte er noch und als eine Merkwürdigkeit prangt in den Annalen des Theaters ein Singspiel „Karl II. oder die Flucht nach Frankreich", das 1812 aufgeführt wurde, weil Blum dasselbe gedichtet und componirt, die Decoration dazu gemalt hatte und die Hauptrolle spielte und sang. Wie man es Schwartzen und Weißen zu danken hatte, daß Werke der tragischen Muse zur Kenntniß des Publikums kamen, die nur einen kleinen Theil erbauen konnten, so war es Blum, der classische Opernmusiken nach Königsberg verpflanzte, so setzte er 1813 zwei Akte von Glucks „Iphigenia" in Szene. Wie Kühne in Schau- und Trauerspielen mit seiner Frau stets zusammen zu spielen pflegte, so Blum mit Dem. Toscani, die seine Gattin wurde. Als Gastspieler 1810 glückte es ihm in Danzig und in Berlin nicht besonders. Er benachrichtigte davon seine Freunde in Königsberg mit tröstlichem Humor. Unvorhergesehene mißliche Umstände und seine mangelhafte Aussprache trugen wohl vornämlich die Schuld. Er mogte daher, als er 1813 nach seiner Vaterstadt zurückkehrte, nicht

*) An einem Abend spielten den Karl und Franz später in Königsberg Jerrmann sowie Kunst. **) Als „Der Seemann auf festem Lande" 1810 gegeben.

die Bühne betreten, um so weniger, als er mit seinem Bruder Heinrich hätte concurriren müssen, der viele seiner Rollen in Opern und Schauspielen meisterhaft gab. Blum komponirte und dichtete und wurde der deutsche Scribe genannt. Seine Stücke, großentheils freie Uebersetzungen, wurden überall, aber vorzüglich in Berlin, mit größtem Erfolg gegeben, denn er hatte es von Raupach gelernt, die Hauptrollen bestimmten Persönlichkeiten anzupassen, die „Capriccioſa", die „Mirandolina" der Charlotte v. Hagn, „Bär und Bassa", „ein Stündchen vor dem Potsdammer Thor" Gernen; „die Schwärmerei nach der Mode" bezeichnete er als ein zeitgemäßes Stück durch den Namen des Pietisten Reckum. Auf allen Theatern erfreuten sich einer günstigen Aufnahme „der Ball zu Ellerbrun", „Erziehungs-Resultate". Ohne die Malerei aufzugeben, war es das musikalische Interesse, das ihn besonders anzog und das ihn nach Italien und Frankreich führte, ihn zwei Jahre in Paris fesselte, fünf in Wien, wo er in nähere Beziehung zu Salieri trat, für dessen Schülerin Milder-Hauptmann er den „Gruß an die Schweiz" componirte. Früher hatte er „Claudine von Villa Bella" gesetzt, die 1810 in Königsberg und in Berlin zur Aufführung kam. Ihm gelang es, was Reichardt versucht hatte, das Vaudeville in Deutschland einzubürgern, vornämlich durch den „Schiffskapitain", von dem Blum in Berlin die 82ſte, so wie vom „Bär und Bassa" die 100ſte Vorstellung erlebte. 1800 ward Blum k. Hofcomponist, später Director des königstädtschen Theaters und vier Jahre Regisseur der k. Oper. Er vergaß Königsberg nicht, das er 1822 besuchte und hier musikalische Vorstellungen leitete, das er mit dem ansehnlichen Ertrag eines Concerts bedachte zum Besten der durch eine Ueberschwemmung Beschädigten. Gegen das Ende seines Lebens war er beinahe erblindet. Eines Abends sagte er seiner Wirthin, daß er in der Nacht sterben würde, er ereiferte sich, als diese mit Lächeln ihm widersprach, und starb in derselben Nacht 1844.

Weiß wurde wegen seines Genies und seiner Bildung gleich hoch geschätzt, nur durch beides war es ihm möglich, ein bedeutendes Stottern und eine schwere Zunge zu überwinden, so daß der Fehler auf der Bühne entweder ganz verschwand oder wenig störte. Als Sänger und Schauspieler waren Schwartz und

Weiß in Vielseitigkeit und Originalität einander gleich und, da ihr Streben nirgend in einem Punkt zusammenstieß, so ergänzten sie sich in merkwürdiger Weise. Jener sang die ersten Baß-, Weiß die ersten Tenorpartien, jener vergegenwärtigte deutsche Biederkeit, dieser französische Politesse und beide trafen nur darin überein, daß eine große Zahl von Rollen nicht besser gespielt werden konnten, als von ihnen.

Weiß, er hieß F. Greis, wurde 1777 in Straßburg geboren und trat 22 Jahr alt in einer Oper auf. Hier ließ er sich 1802 als Belmont hören und verdunkelte seinen Vorgänger Zeibig dermaaßen, daß dieser bald nicht mehr gesehn wurde, während Mad. Weiß nicht neben den Kunstgenossinnen bestehn konnte *). Der Rezensent B., der von einer seiner Glanzrollen sagt: „Titus wurde vortrefflich gegeben. Er sang mit vieler Kunst und Präzision; Sprache, Aktion, Haltung entsprachen dem Gegenstande: Würde, Kraft und die harmonische Einheit, die den Römer charakterisiren, war die Eigenschaft dieses Titus" bemerkt vom Ritter Vergy im „Fürst Blaubart" folgendes: „der Künstler, den man in Partien, welche Zartheit des Gesanges und der Darstellung fordern, lieb gewinnen muß, gab in diesem innigen Charakter einen neuen Beweis, wie ganz er für Rollen dieser Art geschaffen zu seyn schien, wenn er nicht in höchst komischen Darstellungen Proben einer wahrhaft künstlerischen Verläugnung seiner Individualität ablegte. Nimmer sollte man glauben, daß es eine und dieselbe Person sey, wenn man ihn zwei auf einander folgende Tage, heute im Vergy und morgen im Adam sähe." Er spielte den Tamino, Murney **), den König Richard, den Armand im „Wasserträger" ***) und wenn seine auffallenden Gesichtszüge, sein gewöhnlicher Wuchs auch nicht zu einem Ideal taug-

*) Wiewohl vermählt, machte er Glück bei den Damen, namentlich bei denjenigen, die die Kunst mit ihm verband. Mad. Schwarz und Mad. Hiller erfreuten sich als feindliche Nebenbuhlerinnen seiner Gunst.

**) Diese Rolle gab Weiß 1799 schon in Salzburg. Theater-Kalender 1800. S. 289.

***) In der letzten Rolle war ihm im ersten Gespräch das „unbequem" nicht mundgerecht und, obwohl es niemand ihm verargt haben würde, wenn er es mit einem anderen Wort vertauscht hätte, so capricionirte er sich darauf, es hervorzuquälen, zum Vergnügen seiner auf den Moment harrenden Freunde.

ten, so merkte man doch nichts von den frappanten Portraits, die er als Don Ranudo lieferte, der mit wohlgemessener Grandezza das Brot des Bauern verschlingt, als Riccaut, der „in queckſilbrigter Beweglichkeit" radbrecht, als Kalb in „Kabale und Liebe", der in höfischer Bornirtheit sich brüstet, als Rath Brand im „Räuschchen", der in närrischer Liebenswürdigkeit herumscharwenzelt, als Adam im „Dorfbarbier", der in keckem Humor „Herr Lux!" ruft, um seinen Herrn zu haranguiren. Wer Weiß in solchen Rollen sah, dem ist er unvergeßlich und bei Erwähnung des Namens sieht man den eifrigen Adam mit Delicateſſe an dem am Nagel befestigten Riemen seine Scheermesser schleifen, man vergegenwärtigt sich die Szene, als Brändchen, der den Schönheitsapfel zu gleichen Theilen zwei Begünstigten zierlichst spendet *). — „Das Burgverließ", „das Vehmgericht" und allerlei Ritterstücke waren damals wohl bekannt, Weiß fand aber in ihnen nichts von jener Romantik, die ihr schimmerndes Helldunkel von Dresden aus verbreitete und die mit seinen ernsten, der spanischen Literatur gewidmeten Studien zusammenstimmte, denn durch die katholische Schönthuerei der Romantiker ward eine Befreundung mit dem Spanischen herbeigeführt. In der Zeitschrift „Vesta" rühren die Proben einer neuen Ueberſetzung des Don Quixote von Weiß her, in welchen er sich im Verständniß über seine Vorgänger erhebt, denen er in beigefügten Anmerkungen Ungehöriges und Irrthümliches nachweist **). Weiß veranlaßte wohl 1813 die Aufführung

*) „Wilhelmine (Mad. Kühne). Sieg oder Tod! Für wen erklären Sie sich? Hier sind zwei junge allerliebste Mädchen. Brand. Wie fein die Kriegsliſt ersonnen ist! Ja wenn's Brändchen nicht wäre. Hier meine Schönen! Sehen Sie dies allerliebste Aepfelchen! Brändchen, ein zweiter Paris, ertheilt ihn der Schönsten. Wilhelmine. Den Apfel! Sophie (Dem. Beſſel d. j.). O, ich lege mich aufs Bitten. Brand. Brändchen wird sich herauswickeln, sorgt für Brändchen nicht. (Den Apfel zerschneidend). So meine Damen zieht sich das schlaue Brändchen aus der Affaire." — Wenn auch weniger bedeutend, so doch höchst ergötzlich war sein Schnaps in den „beiden Billets", sein Chevalier Chemise in den „Schwestern von Prag."

**) Einleitungsweise sagt er: „Bertuch wollte ein Buch zum Todtlachen überſetzen und eine Ergötzlichkeit für die Verdauungsstunde liefern. Sein Don Quixote ist ein gewöhnlicher Narr, alle von Cervantes so meisterhaft gezeichneten und trefflich gehaltenen Charaktere sind unter seinen Händen flach und verunstaltet worden. Tieck hat das große Verdienst, zuerst die Bahn gebrochen zu

von Werner's „Weihe der Kraft" ohne Beseitigung der myste-riösen Szenen, die spanisch genug klingen.

Als Komponist zeigte sich Weiß durch das Liederspiel: „der Bernsteinfischer", welches „voll angenehmer Melodien" 1810, und durch eine Fortsetzung des Dorfbarbiers: „Adam auf der Wanderschaft" (der Text von Carnier), welche 1808 dargestellt wurde.

Ohne die Lust oder die Fähigkeit zu besitzen, die zerrütteten Theater-Verhältnisse zu regeln, ließ er sich dennoch überreden, nach dem Directorat der Hendel-Schütz als der größte Liebling des Publikums, zusammen mit dem pedantisch ordentlichen Fleischer, am 1. Jan. 1812 versuchsweise das wankende Kunstinstitut leitend zu stützen. Fleischer muß im Nov. zurücktreten und mit ihm verschwindet alle Möglichkeit der Rettung. Vermögende Freunde einzelner Theater-Mitglieder, der Dr. Eichmann und der Mäkler Castell sind von Zeit zu Zeit großmüthige Mäcene des Directors. Er versuchte es, die Schauluft zu erregen, sey es, wodurch es sey. In einer geschmacklosen Burleske von Kotzebue spielt er die Cleopatra neben Blum „8—9 Jahre alt" neben Beinhöfer, der „ein junges hübsches Kammermädchen" darstellt und in einer noch abscheulicheren Burleske „Noch Jemand in seiner Residenz" verurtheilt er Büttnern zu spielen.

Es stand zu befürchten, daß auch Weißens künstlerische Leistungen in Verruf kommen würden und er nahm den Zeitpunkt wahr, mit Ehren abzutreten, im Vertrauen auf seine wissenschaftliche Befähigung und ernste Lernbegierde. Vielleicht durch den genannten Eichmann darauf geführt, der auch erst in späteren Jahren das medizinische Studium ergriffen, beschloß er, daß Studenten-Examen zu machen und medizinische Vorlesungen zu hören

haben. Er umfaßte den Geist des Werkes in der Totalität, aber leider gab er ihn im Einzelnen nicht wieder. Er scheint vorzüglich bei den ersten Bänden des Spanischen noch nicht mächtig genug gewesen zu seyn, daher die häufigen Unrichtigkeiten Statt auf Tiecks eingeschlagenem Wege fortzugehn und seine Fehler glücklich zu vermeiden, führte Soltau die Leser seiner Uebersetzung um ein halbes Jahrhundert zurück Ohne die leiseste Ahnung vom Geiste des Originals giebt er bloß den materiellen Sinn der Worte." Weiß hätte vom Buchhändler Nicolovius erfahren können, daß Soltau's Uebersetzung sich in seinen Händen befand, bevor die von Tieck erschienen war.

zur Erringung der Doctorwürde. Nicht war er im Stande, sogleich das Theater zu verlassen, und während er noch als Dorfbarbier glänzte*), mischte er sich als Aesculaps demüthiger Jünger in die Zahl der Studirenden. Er hatte die Kraft, das ernst Beschlossene ernst durchzuführen. Er ward als Arzt bestätigt und am Rhein als Regimentsarzt angestellt.

Greis, wie er nun genannt wurde, sollte kein Greis werden, nicht einmal ein höheres Alter erreichen. Nach einer überstandenen langen Krankheit konnte er sich nicht mehr erholen. Er mußte die Stelle als Regimentsarzt aufgeben und zog nach Berlin. Hier starb er, dem seine zweite Gattin, die verwittwete Hiller und ein Königsberger, der Schauspieler Loyal, die treuste Pflege widmeten, während eines mühseligen Krankenlagers.

Emter mit der unverwüstlichen, schönen Tenorstimme konnte nicht (dem technischen Ausdruck nach) für einen Spieltenor gelten, wenn sich dies auch aus einer langjährigen Uebung, aus Rollen wie Ottavio und Rocca, die er gab, gefolgert werden dürfte. Die kleine, unbehülfliche Gestalt wollte sich nicht zu nothdürftiger Beweglichkeit, die unangenehme Sprache sich nicht zu leidlicher Declamation verstehn, denn die glockenreine Stimme bewegte und tönte zum Herzen und trug den Ausdruck in sich. Wenn in „Richard Löwenherz" diesen Weiß und Emter den Blondel sang, so herrschte in der rührend ergreifenden Erkennungsszene eine Ruhe und gespannte Aufmerksamkeit in allen Theilen des Theaters, daß der leiseste Ton in der Brust jedes Zuhörers wiedertönte. Emter hatte im „Don Juan" den Ottavio noch unter dem frühern Namen Gonsalvo gesungen, die Rolle gab er bei seinem ersten Auftreten und behielt sie beinahe bis zum Ende seiner Künstlerlaufbahn, obgleich Weiß für ihn eintreten konnte, den Rocca im „un-

*) Mit Glück praktisirte er als solcher einst auch am offenen Grabe. In früherer Zeit war es nicht ungewöhnlich, daß die Sänger der Bühne bei feierlichen Bestattungen gewonnen wurden, einen Grabgesang anzustimmen. Zu dem Ende hatten sie sich an einem Tage im Winter auf dem Kirchhof versammelt und harrten bei entsetzlicher Kälte lange vergeblich auf den Leichenzug. Die Damen erklärten, daß sie keinen Ton hervorzubringen im Stande seyn würden. Da rief Weiß im Jargon des Dorfbarbiers: „Se bringen's Cadaver!" und brachte eine wohlthätige Erregung zuwege, so daß die Sängerinnen ihm nicht genug danken konnten, ihnen wieder zur Stimme verholfen zu haben.

terbrochenen Opferfeſt" erhielt er 1815 von der Direction zurück, da ſie erfuhr, daß ſie durch Einſtellung gewandterer Künſtler, den Muſikfreunden nicht genügte. — Emter, 1773 in Berlin geboren, war wie Streber beim Militär geweſen, von dem er als Bombardeur abging. Mit einem gewiſſen Fleiſchmann gab er 1801 in Königsberg ein Conzert und trat 1802 zuerſt in der Oper auf; ſeitdem half er ohne Studium den Beifall mancher Compoſition mit erringen, zuletzt ſang er viel im Chor. 1815 verließ er die Bühne und da er ſchon vorher, ohne auf ſeine Stimme Rückſicht zu nehmen, das Bier liebte, wurde er Gaſtwirth in Königsberg. Im J. 1820 iſt er wieder bei Hüray angeſtellt und ſingt „kleine Partien in der Oper." Er ſtarb in Littauen.

Carnier, der ſchon unter den dramatiſchen Schriftſtellern aufgeführt iſt, ſchrieb nach einem Goetheſchen Ausdruck für das unſichtbare Theater, nämlich nicht für die Darſtellung Berechnetes, aber auch ſolches, was nur zur öffentlichen Declamation und nicht zum Leſen geeignet iſt, nämlich Feſtſpiele und Prologe. Carnier war das, was Grüner geweſen, mit dem er kurze Zeit in Hamburg zuſammen geſpielt hatte und mit dem er auch *im* Rollenfach übereinſtimmte. Er ſchrieb in Königsberg auf Veranlaſſung ſeiner Freunde Ströbel, Steinberg, Dorn u. ſ. w. ſein Leben und nannte es „eine romantiſche Erzählung" *), denn der Schreiber war mit dem Glück zerfallen, erhatte Trübes in Liebesverhältniſſen erfahren, Wunderbares im bunten Lauf der Ereigniſſe erlebt, das erſte Buch, das er geleſen, war Cochems Heiligen-Legenden, er war klöſterlich erzogen, von einem Exjeſuiten unterrichtet und er reiht ſich gern den Schriftſtellern an, die das mittelalterlich Wundergläubige zum Grund ihrer Poeſien wählen. Neben den Ritterkämpfen am heiligen Grabe zogen ihn auch die in Preußen an und er dichtete ein Drama „Herkus Monte", das mit Muſik von Hiller 1810 aufgeführt wurde. Eine treffliche Ballade von ihm „Hans Polenz" iſt zur weiteren Kenntniß gebracht **). Carnier ward der Freund Werner's, den er ſeinen Lehrer nennt und mit dem er es mitfühlte, daß Glaube, Liebe

*) Meine Pilgerfahrt durch's Weltgetümmel. Breslau 1802. Dem erſten Bändchen iſt kein zweites gefolgt.

**) Sie war zuerſt in einem Jahrbuch „Hertha" gedruckt.

und Kunſt eines ſeyen („er ſchwelgte in den mannichfachen Schönheiten der Söhne des Thals"), v. Schenkendorf's, von dem er ein Gedicht ins Lateiniſche als Gedicht übertrug und dadurch der beabſichtigten Täuſchung Vorſchub gab *), jener habe ein lateiniſches Original nur bearbeitet. Als Schauſpieler fand er bei ſeinem erſten Auftreten in Danzig keinen, und ſpäter ungeachtet aller Anſtrengung keinen ungetheilten Beifall. Er beſaß durchaus nichts Anſprechendes in Geſichtszügen, Geſtalt und Sprache und ſein ſcharf geſchnittenes Profil eignete ſich nur zur Darſtellung von komiſchen und zurückſtoßenden Charakteren.

Xaver Franz Carnier war der Sohn eines Seiden-Fabrikanten in Mainz und wurde 1766 geboren. Er kam als Knabe nach Frankenthal, dann nach Heidelberg. Sein Vater wurde wegen einer Majeſtätsbeleidigung, ſein Onkel wegen eines Caſſendefekts beſtraft. Obwohl er an Heidelberg ſtets mit großer Liebe hing, ſo entſchloß er ſich doch, ſich einer wandernden Schauſpielertruppe anzuſchließen, um in der Welt umherzuziehn. Dem Kurfürſten C. T. A. M. Freih. v. Dalberg widmete er ſein größeres dramatiſches Gedicht, da er dem Hauſe Dalberg manche Wohlthat verdankte und in ſeinem hohen Bruder den Wiederherſteller des deutſchen Theaters verehrte; die Bühne in Manheim hatte einen tiefen Eindruck in ihm zurückgelaſſen. Mit der Bernerſchen Truppe wanderte er von Ort zu Ort, er ward ausgepfiffen und aus dem Glanz der Lampenwelt in den Souffleurkaſten verwieſen, voll Reue trennte er ſich von der Schauſpielkunſt, um bald darauf mit deſto größerer Leidenſchaft ihr zu leben, in Wien gewann er Brockmann's Vertrauen und dieſer vermittelte ſeine Anſtellung am Hamburger Theater, wo er zwiſchen 1787 und 1789 ſpielte. Seit dem J. 1797 iſt er Mitglied der Schuchiſchen Geſellſchaft, um Rooſe zu erſetzen, er giebt den Schwätzer im Goldoniſchen Luſtſpiel und den Karl Moor. In Kotzebue's Poſſe „die Unglücklichen" ſchiebt er einen neuen Charakter ein, einen Philoſophen Emanuel. (Iſt Kant ſchon bei ſeinem Leben auf die Bühne gebracht?) In deſſelben Verfaſſers Satire auf die

*) Gebet bei der Gefangenſchaft des Papſtes erſchien 1810 in einer Wochenſchrift in Königsberg als Ueberſetzung einer alten Kirchenhymne mit dem Text von Carnier." Schenkendorf's Gedichte. 1815. S. 3.

romantiſche Dichterſchule: „der hyperboreiſche Eſel“ muß er die Hauptrolle — ſie iſt „wörterlich aus den bekannten und berühmten Schriften der Herrn Gebrüder Schlegel gezogen“ — übernehmen. Es war gewiß ein Mißgriff, wenn er den Karl Moor, den Paul Werner gab, da ihm Franz Moor, Marinelli, Lafarra in der „Johanna von Montfaucon“, beſſer gelangen, ebenſo tragiſche und komiſche Zerrbilder wie in Kotzebue's „Noth ohne Sorgen und Sorgen ohne Noth“, der Magiſter Schnudrian, in den „beiden Billets“, Schnaps und im Singſpiel dem „Faßbinder“, obgleich er nichts von Muſik verſtand, der Trunkenbold Sepp, in den „deutſchen Kleinſtädtern“, der Poet Sperling. Ein Zu-Hauſe-ſeyn auf der Bühne wird ihm zugeſtanden, das Verdienſtliche mancher Rolle, doch gab er keine ſo ausgezeichnet, daß nicht der eine oder der andre Kollege ihn hätte übertreffen können. Wenn nicht als Schauſpieler, ſo konnte er auch in Directorial-Angelegenheiten ſeinem vertrauungsvollen Gönner Steinberg nicht das leiſten, was Schwartz gekonnt. Er nützte ihm, der auf ſeine künſtleriſche Einſicht wohl zu viel gab, vorzüglich durch ſeine Feder, indem er als Theater-Dichter Prologe lieferte und in Zeitſchriften irrige Anſichten, die ſich über das Theater in Königsberg verbreiteten, berichtigte und die Verhältniſſe ſo günſtig wie möglich für Steinberg darzuſtellen ſuchte. Carnier's dramatiſche Gelegenheitsgedichte ſind ſehr gewöhnlicher Natur und das ihm gezollte Lob, daß er darin „weit über unſerm Herklots“ ſtehe, iſt wohl unverdient ſchmeichelhaft.

So lange wurde nur durch einen Prolog der Geburtstag des Königs gefeiert, jetzt, da Louiſe auf Preußens Thron beſeligte, auch der der Königin. Carnier — ſein Ideal, für das er als Jüngling andachtsvoll geglüht, ſo ſagt er in der Lebensbeſchreibung, „wiederholte die Natur nur einmal noch in Louiſen, der Königin von Preußen“ — verfaßte zwei idylliſch gehaltene Vorſpiele, die am 10. März 1801 und 1802 dargeſtellt und mit einer Widmung an die Gefeierte gedruckt wurden*). Eine Verlobung, dies iſt der Inhalt der erſten allegoriſchen (?) Szene, wird von einer guten Mutter (Mad. Irmiſch) zwiſchen Glücklichen an einem

*) „Wohlwollen und die Jahresfeier der Verlobung, zwei Vorſpiele“ u. ſ. w.

Tage des Glückes geſchloſſen, nämlich am Werbetag der Königin Jene ſagt:

Der beſten Fürſtin Ehe ſey das Muſter!
— — Sey deinem Gatten, was
Louiſe Friedrich Wilhelm iſt.

Die Jahresfeier der Verlobung wird noch erhöht durch die Verſöhnung mit einem entfremdeten Vater.

Louiſe wurde
Nicht Königin, weil ſie geboren war,
Der Weiber Königin zu ſeyn. Sie wurde
Weil Sie der Weiber erſtes war, allein
Des erſten Mannes Weib.
— — Die Mutterzärtlichkeit
Wohnt auf dem Thron und breitet ſchön ſich aus,
Treu, unerſchüttert, feſt.
O daß in Preußens Kön'gen, Königinnen
Die ſpätſte Nachwelt wiederholet einſt
Louiſen, Friedrich Wilhelm ſähe!

Mit einem Prolog von ihm: „die Erſtlingsgabe" ward das neue Schauſpielhaus am 29. April 1808 eingeweiht. Der Repräſentant des Trauerſpiels (Kühne) freut ſich des prächtigen Baues und will von ihm allein Beſitz nehmen. Als Gegner treten auf der Repräſentant des Luſtſpiels (Carnier) und die Operette (Dem. Sehring). Das Vergnügen (Mad. Kühne) ſoll den Streit entſcheiden. Die Anrede an daſſelbe: „Du biſt die Seele unſrer Spiele" machte einen um ſo günſtigeren Eindruck, als die Darſtellerin des Vergnügens der entſchiedene Liebling des Publikums war. Sie errichtet zwiſchen den Streitenden einen innigen Bund der Freundſchaft. — „Die Weihe" iſt der Name des Prologs*) zur Eröffnung des neueſten Schauſpielhauſes 9. Dez. 1809, der hymnenartig abgefaßt, mit einer muſikaliſchen Compoſition verſehn, vor den Augen der Zuſchauer unter Donnerſchlä-

*) Er iſt 1809 gedruckt erſchienen, von dem Verfaſſer Carnier und dem Tonſetzer Dorn, dem Erbauer Müller und dem Führer des Schauſpiels Schwartz gewidmet.

gen aus Trümmern den Tempel emporſteigen läßt; und es bekundet ſich die Kraft, die

aus Großem Größ'res ſchafft,
Aus Trümmern wird der Tempel ſich erheben
Und aus Verweſung ein erneutes Leben.
Es war Nacht, es wird Licht!

Wie viel Carnier auch an ſeinen Freunden in Königsberg beſaß, beſonders an Friedrich Dorn, der Kunſt und biedern Sinn gleich hoch ſchätzte, ſo war jener doch mit ſeinem Aufenthalt nicht zufrieden, ſeitdem ihm an einem Abende, als er nach ſonſt üblicher Art die Vorſtellung des folgenden Tages anzeigte, ein Pereat gebracht wurde. Im Intereſſe Steinberg's, nicht lange vor deſſen Tode, reiſte er im Nov. 1810 mit einer Zahl von Schauſpielern Federſen, Mad. Schwarz u. ſ. w. nach Elbing, um hier eine Reihe von Vorſtellungen zu leiten; in der öffentlichen Anzeige beruft er ſich auf den Beifall, der ihm für ſein Spiel vor 10 Jahren zu Theil geworden. Als Carnier auf ſeinen Kunſtzügen den Tod ſeines Chefs erfuhr, ſo ſah er ſich ohne Halt und kehrte nicht mehr zurück. — Er war zweimal vermählt mit Schauſpielerinnen, die beide nicht bedeutend waren. Der Name der letztern kömmt noch 1818 auf den Comödienzetteln vor.

Lanz ſtammte aus einer Schauſpieler-Familie und erzog Schauſpieler in der eignen. Er war in Rollen, die eine liebenswürdig ungeſchniegelte Natur, naive Treuherzigkeit und ſorgloſe Einfalt darſtellten, zu Schwartzens Zeit unerreichbar als Sänger und Schauſpieler. Ihm gelang es, ſein liſpelndes Organ mit den Naſenlauten in der Art zu beherrſchen, daß er in ſpäteren Jahren die Intriguanten genügend gab und in Folge einer nicht gewöhnlichen Begabung und ſeiner Beobachtung nicht ohne Glück Rollen übernehmen konnte, die ſeiner Perſönlichkeit und ſeiner kleinen ſchwächlichen Geſtalt ganz fern lagen.

In Hamburg ſpielte ein Ehepaar Lanz um 1770, in Berlin war ein Lanz Balletmeiſter, als daſelbſt Wilhelm Lanz 1782 geboren wurde, deſſen Vater Inſpektor der kön. Schauſpielhäuſer und deſſen Mutter Tänzerin war*). Er ſpielte Kinderrollen

*) In einer Einladung zu Lanzens Jubiläum durch die Hartungſche Zei-

unter Iffland's Direction. Von der Breslauer Bühne kam er 1802 nach Königsberg und verbreitete hier durch Darſtellung von Dümmlingen und Naturburſchen allgemeinſtes Vergnügen. Er ſpielte den Plumper in Jünger-Centlive's „Er mengt ſich in Alles", als Antrittsrolle, den Sperling in den „deutſchen Kleinſtädtern", den Juſt; ſeine Kraft verkennend oder zur Aushülfe ſich anbietend, gab er Anfangs den „Hermann" in den „Räubern" und im Axur die Titelrolle, aber das Publikum fand erſt Geſchmack an ſeinen Leiſtungen, da er als Heinrich in Treitſchke-Holbergs „Zinngießer" und als Criſpin in den „Schweſtern von Prag" auftrat. Die letzte Operette, 14 Mal geht ſie im erſten Jahr über die Breter, wurde durch ihn eines der erſten Kaſſenſtücke und ſo wenig, als ſein Vorgänger Zeibig, konnten ihm Büttner, Weiß, Pauly u. a. den Preis als jovialer Schneidergeſelle ſtreitig machen. Diejenigen, die vor der erſten Aufführung einen Proteſt erhoben und es dahin gebracht hatten, daß das im Aug. 1802 als zum erſten Mal angezeigte Singſpiel nicht gegeben werden konnte, nämlich die vom Schneidergewerk, waren es, die verſöhnt und höchlich ergötzt durch Lanzens harmlos gemüthliches Spiel ihm den lauteſten Beifall zuklatſchten *). Als Heinrich wurde er nicht von Moſevius und als Hurlebuſch in Kotzebue's „Wirrwar" nicht von Angely übertroffen, gegen deſſen Spiel der Verfaſſer ſelbſt, obwohl ſein größter Beſchützer, ſich tadelnd erklärte. Als Grotteskſpieler füllte Lanz das neue Schauſpielhaus ſeit 1810 als Rochus Pumpernickel durch das köſtliche Original, das er in dem muſikaliſchen

tung ſind frappante Angaben enthalten, die auf ſeinen Mittheilungen beruhen werden, aber dennoch nicht ganz verläßlich zu ſeyn ſcheinen. So ſoll Lanz mit Fleck in Danzig oder Königsberg zuſammengeſpielt haben, Fleck iſt aber weder dort noch hier geweſen. Hier heißt es: „Seine Mutter, eine berühmte Tänzerin (nicht Agathe geb. Dminger?) gebar ihn während eines Tanzes in dem Berliner Schauſpielhauſe am Abend des 4. Nov. 1782." Alſo iſt die Nachricht in Bertram's Litt. u. Th. Zeit. 1778. S. 578: Am 25. Apr. 1778 „wurde Medeas jüngſter Sohn durch den kleinen Lanz, ein Kind von 4 Jahren, beſetzt, welcher mit dieſer Rolle ſeine thealraliſche Laufbahn eröffnete", nicht auf ihn zu beziehn?

**) In Hamburg wurden „die Schweſtern von Prag" ausgepocht. Nach der Wiederholung wurde die Schneiderinnung klagbar und der Magiſtrat unterſagte 1800 die weitere Ausführung. Rhode S. 278.

Quodlibet zur Schau ſtellte. — Lanz vermählte ſich mit Joſephine Wolſchowski und wurde der Schwager von Schwartz. Die Partei, die dem großen Schauſpielhauſe zu Liebe ſich gegen Schwartz erklärte, feindete auch die Wolſchowskiſche Familie an und ſo wurde Lanzens Stelle in Königsberg unſicher. Er muß in unpaſſenden Rollen ſich zeigen und wird von der Hendel-Schütz verabſchiedet. Im Jan. 1812 tritt er als Gaſt auf und bald wieder in die Reihe der alten Collegen. Unter Kotzebue's Direction ſieht er ſich durch Angely verdrängt. Er giebt die Kunſt auf und verſucht ſein Glück als Gaſtwirth. Gegen Ende des Jahres 1815 iſt er wieder auf der Bühne und giebt den Heinrich und den Crispin, allein er ſenkt den Jocusſtab und zeigt dem Publikum, daß ihm auch der Ernſt nicht fremde ſey. Wie Schröder, nachdem er füher den Truffaldino in dem „Diener zweier Herrn" geſpielt, ſpäter als Marinelli erſcheint, ſo geht auch er von den komiſchen zu den Intriguanten-Rollen über und verſchafft ſich als Wurm volle Anerkennung, er ſpielt den Robert im „Fridolin", den Caſtellan im „Majorat." Er wird aber wieder für entbehrlich gehalten. Im Jan. 1816 giebt er Gaſtrollen hieſelbſt. Seit Aug. 1817 iſt er Mitglied des Theaters in Danzig unter Hüray's Leitung und wirkt hier in den Gaſtvorſtellungen Ludwig Devrient's mit, zugleich mit ſeiner Gattin und älteſten Tochter. Mit Hüray kommt Lanz 1819 nach Königsberg zurück (jetzt ſpielt er einmal den Franz Moor) und harrt hier unter häufig wechſelnden Verhältniſſen, nachdem der Senior Ströbel das letzte Mal die Bretterwelt betreten hatte, als der „Allergetreuſte" mühſame Jahre aus. Er zeigt ſich nun in jeder Maske als Kant, Napoleon, Voltaire, Haydn u. ſ. w., bald als Komiker, bald als Tragiker und muß bisweilen noch die Rollen ſpielen, die ihm nur in jugendlicherem Alter gelingen konnten. In manchem Stück übertraf er ſich jetzt noch ſelbſt und entwickelte eine Kraft, die dem älteren Theaterbeſucher noch das Bild früherer, gediegener Darſtellungen zurückrief, ſo die Hauptrolle in den „Lichtenſteinern", einer gern geſehenen, von Bahrdt 1834 herausgegebenen Tragödie. Aber wieviel er auch zu leiden hat, die Zeit der Entbehrung und des Elends drückt ihn erſt, als er, vom Director Hübſch entlaſſen, nicht mehr länger dienen und ſelbſt den Herrn machen will. Mit einer Geſellſchaft von 16—18 Perſonen

reiſte er in den kleinen Städten des öſtlichen Preußens umher. Er ſelbſt gab komiſche Alte und Intriguanten brav, ihm zur Seite ſtanden zwei Schwiegerſöhne, die weniger als die vier Töchter leiſteten, die von kleiner Soubrettengeſtalt einander zum Verwechſeln ähnlich ſahen. In Neufahrwaſſer ſpielte er 1838 in einer Scheune. — Das Ländliche gefällt aber dem Veteranen in anderer Weiſe beſſer und er lebt jetzt nicht weit von Königsberg bei ſeinem Sohn, einem Oekonomen, und freut ſich der Ruhe. Nur noch zweimal ſeitdem 1850 und 1851 rief es ihn auf die ſonſt heimiſchen Bretter, um den Tag zu feiern, da er vor 50 Jahren bei der Bühne angeſtellt war und um ſeiner gaſtirenden Tochter einen Liebesdienſt zu erweiſen.

Lanz, der leicht von mehr Erfahrungen und Erlebniſſen weiß als Schauſpieler, die die Geſchichte einer Reiſe durch die Welt neben ihren künſtleriſchen Abenteuern vortragen können, hat ſich bei den Kunſtfreunden ein dankbares Andenken geſtiftet. Er iſt Allen werth, die ihm in bühniſchen oder geſelligen Verhältniſſen nahe ſtanden, der gern mit dem Frohen froh war und mit dem Trauernden herzliches Mitleid empfand *). Wenn er auch manchmal ſich im Memoriren eine Nachläßigkeit zu Schulden kommen ließ, manchmal das Publikum um Verzeihung zu bitten hatte mit Recht oder Unrecht — er erregte Mißfallen dadurch, daß er als Kant in Schall's „Knopf am Flauſchrock" auftrat, dadurch daß er als der Böſewicht in Caſtelli's Drama: „Die Waiſe aus Genf" eine geliehene Studentenmütze mit dem Albertus-Zeichen trug, dadurch daß er für Hübſch eine erſte Sängerin beſorgte, die nicht ſingen konnte — ſo lieferte ſein Künſtler-Jubiläum am 6. März 1850 den Beweis, daß man ſich gern des alten biedern Künſtlers erinnerte. Er gab zwei Rollen, in denen man ihn in Königsberg noch nicht geſehn hatte, den Kaufmann Buſch und den Lorenz Kindlein in Kotzebue's „armen Poeten". Als letzterer ſtach er vortheilhaft von den Mitſpielenden ab und

*) Im Blutgericht, einem Weinhauſe in Königsberg, verkehrte er in guten Zeiten gern. Als er 1820 mit W. Ludewig den bei Tilſit ſich erhebenden Rombinus beſtiegen, erinnerte er ſich des frohen Kreiſes und in einem launigen Brief mit Beifügung eines Stücks des geſprengten Opferſteins, das eine Madonna darſtellen ſollte, ermahnte er die getreuen Blutbrüder, insbeſondere ſeinen Freund Dibowski, an Wunder zu glauben und ſich zu bekehren.

that noch deutlich dar, daß er Schwartzens Schüler geweſen; in der langen vorzutragenden Lebensgeſchichte gab ſich das Friſche und Gehaltene des Wahren zu erkennen, fern von allem Schleppenden, wogegen man jetzt aus Furcht vor dem Letzteren ein Darüber-Hinhuſchen wahrnimmt, als wenn man nur ins Theater ginge, um die Fabel des Stücks mit nach Hauſe zu nehmen. Zuletzt ſtellte er in Iſouard's „Aſchenbrödel" den Montefiascone dar, als ſeine Tochter Mad. Agathe Geißler aus Riga die Titelrolle ſpielte *).

Fleiſcher, Schauſpieler und Sänger, hatte wahrſcheinlich das mit Lanz gemein, daß er unter ſeinen ältern Verwandten Schauſpieler zählte. Schröder erzählt, daß er 1800 in Braunſchweig ſeinen 78jährigen Freund Fleiſcher beſucht habe, deſſen verheiratheter Enkel ſich in der Fallerſchen Truppe befand, welche vornämlich in Nürnberg ſpielte **). Unter dem letzteren haben wir unſeren Fleiſcher zu verſtehn. Carnier war der Lateiner im Künſtlerbunde, Fleiſcher der Grieche. Da er es nicht verhehlte, daß er die griechiſchen Claſſiker in der Urſprache leſen konnte, da er jungen Leuten Vorträge über Aeſthetik hielt, da er in den Alten, die er gewöhnlich ſpielte, eine pedantiſche Abgemeſſenheit zeigte, ſo nannte man ihn den Schulmeiſter. In allerlei Theaterſchriften findet man von ihm wenig bedeutende Aufſätze in Proſa und in Verſen, zuerſt im Reichardtſchen Theater-Kalender für 1800. Ein einaktiges Luſtſpiel „Domeſtikenſtreiche" ſchrieb er für Schießler's „Original-Theater". Prag 1829. Mit Carnier wollte er zuſammen eine Zeitſchrift: „der Spiegel" in Königsberg herausgeben.

Karl Friedr. Wilh. Fleiſcher **) zu Braunſchweig 1777 geboren, betrat, nachdem er bereits 5 Jahre ſich der Schauſpielkunſt gewidmet, 1802 zuerſt die Bühne in Königsberg, zugleich mit ſeiner Gattin, deren Namen aber bald vom Komödienzettel

*) Die Erinnerung an ſie iſt unzertrennlich von der an die erſten Vorſtellungen des „Freiſchütz". Nach Dem. Toscani gab die Aſchenbrödel niemand mit ſo großem Beifall und 1851 in noch ſo jugendlicher Lebendigkeit, daß ſie die 27 Jahre hinwegſcherzte, die zwiſchen ihrer erſten Darſtellung und dieſer lagen.

**) Meyer-Schröder II. I S. 179. 180.

erſchwindet *). Er tritt in Opern auf, als Marquis in „Fürſt Blaubart", als Martin in der „Fanchon". In Trauerſpielen erſcheint er ſelten, im „Hamlet" iſt er der Oldenholm (Polonius), in der „Maria Stuart" der Paulet. Selten gab er Hauptrollen, wie den Verrina und den Moſes in Klingemann's Tragödie gl. N. in Luſtſpielen dagegen wird ſeine Kraft häufig verwandt, neben gewöhnlichen Alten giebt er in der „Minna von Barnhelm" den Wirth, im „Räuſchchen" den Doctor Wunderlich. Seine Väter erhalten einen immer mehr und mehr ermüdend ſtereotypiſchen Charakter. Als der Hof 1807 nach Memel ſich begiebt, gehört er mit Ludewig (Nelkenbuſch) und Federſen zu der Abzweigung des königsbergſchen Theaters, die dort Vorſtellungen veranſtaltet. Er iſt Dirigent, als ſie 1808 in Libau ihr Glück verſucht. Als die Hendel-Schütz im Dez. 1811 die Direction niederlegt, verwalten ſie proviſoriſch Fleiſcher und Weiß, die ſeit dem Jan. 1812 ſich als Directoren unterzeichnen. Fleiſcher hob ſein Verdienſt in einer anonymen Theater-Recenſion gegen das der Collegen hervor, die mit griechiſchen Buchſtaben geſchrieben, von dem Redacteur eines Flugblattes in deutſche Schrift umgeſetzt wurde. Nicht die Handſchrift, aber der Redacteur wurde an Fleiſcher zum Verräther, der durch ſie „ſein Todesurtheil" geſchrieben hatte und zugleich die Bühne und Königsberg verließ. Er ging nach Riga, hier war er 1814 Regiſſeur des Theaters, darauf nach Petersburg, wo er bis 1818 an der Hofbühne wirkte. Er kehrte nach Riga zurück und, da er gern wiſſenſchaftlichen Unterricht gab, ſo entſchloß ſich der Künſtler Schulmann zu werden. Er ſtarb, geachtet von ſeinen Mitbürgern, als eines der erſten Opfer der Cholera.

Beinhöfer (Beinhöver) ſpielte auch Alte und war, ohne Fleiſcher's Bildung zu beſitzen, bedeutender, ſo daß er in einzelnen Rollen als ausgezeichnet galt. Er ſetzte in Danzig und Königsberg Cherubini's „Waſſerträger" und Heibl's „Tyroler Waſtel" in Szene und, ſo lange er den Michele und den Waſtel gab, erhielten ſie ſich mit als die beliebteſten Opern auf dem Repertoir. Sein Streben, anſtatt mitzuſpielen, das Spiel zu leiten

*) 1809 trägt ſeine Tochter in einem Deklamatorium „das Blümchen Wunderhold" vor.

und als Director ſich zu zeigen, zog ihm wiederholt bittere Erfahrungen zu und für Lohn ſchmählichen Undank. —

Karl Beinhöfer ſoll, wie Wolſchowski, mit dem er aus dem Oſtreichſchen gebürtig war, Kloſtergeiſtlicher geweſen ſeyn. Nachdem er ein Jahr in Altona unter Dr. Albrecht's Direction Regiſſeur geweſen, kam er nach Königsberg 1802. Wenn er Anfangs in heroiſchen Opern und Tragödien auftrat — ſo ſtellte er im „Arur" die Titelrolle dar, in „Wallenſtein" den Buttler, in der „Maria Stuart" den Talbot, im „Lear" den Kent — ſo bewegte er ſich doch nur mit Glück in einer niedrigern Sphäre. Er erwarb ſich verdienten Beifall als Zeckel in Weiße-Hillers „verwandelten Weibern", als Hermann Breme im „Zinngießer", als Faßbinder im Singſpiel gl. N., Hieronymus Knicker, Monteſiascone, als Papageno, vor allem aber als Waſſerträger und Tyroler Waſtel. Selbſt da ſeine Stimme, die nie vorzüglich war, nur noch über wenige Töne zu gebieten hatte, gefiel er in dieſen Rollen. Aber auch in Luſtſpielen konnte er als Fegeſack, Kaufmann Buſch, Amtmann Zeck, am wenigſten als Runx in Kotzebue's Nachſpiel „die Tochter Pharaonis" erſetzt werden. Als Steinberg 1807 nach Memel zieht, ſollen in ſeiner Abweſenheit die Regie des Schauſpiels Ströbel und die der Oper Beinhöfer übernehmen, letzterer zieht es aber vor, vor des Directors Rückkunft ſich nach Danzig zu überſiedeln, wo er nach beendigtem Gaſtſpiel als Mitdirector neben J. Bachmann tritt. Nicht kann er Rath ſchaffend den mißlichen Verhältniſſen begegnen und kehrt 1808 nach Königsberg zurück, um 1809 wieder in Gemeinſchaft mit J. Bachmann es mit der Direction zu verſuchen. Von Zeit zu Zeit ſpielt er mit der Danziger Truppe im Exerzierhauſe in Elbing. Im Mai 1810 tritt er in Königsberg als Gaſt im „Waſſerträger" auf und giebt eine Reihe ſeiner namhafteſten Rollen. Unter trüben Verhältniſſen erklärt er ſich bereit, das Steuer zu ergreifen, und im Nov. 1813 wirft er ſich zum Direktor auf.

Bei der Verſtimmung der Gemüther, da die Gage nach wie vor ſehr unregelmäßig gezahlt wurde, konnte keine Ordnung aufrecht erhalten und kein Gehorſam erzwungen werden. Kotzebue willens, ein neues Verhältniß der Dinge einzuleiten, hielt es für zweckmäßig, in hämiſchen Zeitungsartikeln alle Mißſtände in den

Vorſtellungen zu rügen und das Publikum gegen den Unternehmer noch mehr zu erbittern. So mußte im April 1814 Beinhöfer abtreten. Er eilte von Königsberg hinfort. Nicht gönnte er ſich die Genugthuung, zu ſehn, wie glänzende Verheißungen oft nur leere Verheißungen ſind. In Riga, wo er eine Anſtellung erhielt, gab er 1817 das Bühnenleben auf. Ein Sohn von ihm ſpielte in Königsberg Kinderrollen.

Moſewius (Moſevius) iſt nach Porſch der erſte geborne Königsberger, der auf der Bühne ſich Ruhm und Anſehn erwarb. Dieſer bewegte ſich mit Glück in einem engen Kreiſe der Darſtellung und ſeines Talentes wurde nicht ſeine Vaterſtadt froh. Moſewius dagegen, Muſiker, Sänger und Schauſpieler, gab die verſchiedenſten Rollen mit Meiſterſchaft und zollte durch ſeine künſtleriſche Anſtrengung dem Orte, dem er ſeine Bildung ſchuldete, den Dank. Er wirkte mit Schwartz, Kühne, Blum zuſammen, aber mehrere Jahre lang nur unbedeutende Rolle ſpielend, gab er keine Proben, daß ein ſo günſtiges Verhältniß bei ihm Frucht anſetzte. Mehr denn als Schüler, leiſtete er als Lehrer im Geſang, und ſeine Gattin war es, die ſeine Kunſt bewährte. Wie reich auch die Stimmmittel waren, mit denen ſie die Natur ausgeſtattet, ſo hätten ſie nach Kennerurtheil nie die brillante Wirkung hervorgebracht ohne ſeinen ausgezeichneten Unterricht. Während Mad. Moſewius als Conſtanze und in allen erſten Partien das Höchſte leiſtete, nahm er lange mit die letzten Stellen im Perſonenverzeichniß der Opern ein, bis im Jahre 1815 ſein Genius obſiegte. Das größte Verdienſt der Kotzebueſchen Direktion iſt darein zu ſetzen, daß ſie bei der ungehörigen Zuſammenſetzung des Perſonals ihn zwang, das allein zu übernehmen, was ſonſt Mehrere geſpielt und geſungen hatten, und ſo ſeine Gaben zur überraſchenden Entfaltung brachte. Als Schauſpieler in ernſten Stücken ſah er ſich durch die provinzielle Ausſprache, deren Königsberger ſich nicht leicht entäußern können, in etwas gehemmt. In einem an ihn in Breslau gerichteten Scherzgedicht wird er: „adler Manſch von Königsbarg“ genannt.

Dr. Joh. Theod. Moſewius, in Königsberg 1788 geboren, trat 1805 in einer kleinen Rolle in Kotzebue's „Bayard“ auf und mußte, nachdem er in Opern mehrere Jahre im Chor

gesungen, ausnahmsweise den Masseru und den Pedrillo in „Belmonte und Constanze" gegeben hatte, sich mit kleinen Baßpartien begnügen. Zwischen 1810—11 sang er gewöhnlich den Masetto, den André in der „Fanchon", den Hermann in Mehüls „Je toller je besser." Zu seiner Benefizvorstellung wählte er den Darius in Salieris „Palmira". Das Ehepaar Mosewius schied von der königsbergischen Bühne, als die Hendel-Schütz die Direction führte, es gab Gastrollen, wie in Danzig, und kehrte erst 1812 zurück. Als Gäste erschienen beide in „Belmonte und Constanze" und zwar Mosewius als Osmin. Er giebt nun den Leporello und Papageno, in der „Aschenbrödel" den Dandini, in Fiovavanti's „Dorfsängerinnen" den Kapellmeister Bucefalo, eine Gestalt voll des ergötzlichsten Humors. Was er als dramatischer Gesanglehrer ermöglichen konnte, bewies er, als 1813 Anschütz im Verlaß auf sein entzückendes Spiel den Don Juan geben wollte. Mosewius stempelte ihn in kürzester Zeit zum Sänger und flößte ihm während der Vorstellung selbst die richtigen Töne ein, so unvermerkt, daß das Publikum sich schier verwunderte, über die Festigkeit des neuen Don Juans. Bei aller Anerkennung, die Mosewius damals schon fand, war dennoch die Trauer um seine Gattin größer als um ihn, als es 1813 verlautete, daß die Bühne beide verlieren würde. Erst 1815 zeigte er sich in seiner ganzen Größe. Jetzt tritt er auf einmal für Viele ein, erfüllt voll Liebe und Eifer und froh des Gelingens vertritt er nicht nur seine Vorgänger, sondern überstralt sie großentheils. Er erhält Blum's Rollen in „Axur" „Fürsten Blaubart", in „Johann von Paris" den Oberseneschall, in Gluck's „Iphigenia" den Thoas, die Schwartzen's den Richard Boll, im „Geheimniß" den Hofrath, die Beinhöfer's, im „unterbrochenen Opferfest", den Pedrillo, den Wasserträger, die Fleischer's, er befriedigt im „armen Poeten" den Verfasser Kotzebue und spielt vorzüglich den Amias Paulet. Früher hatte er Lanzen als Heinrich im „Zinngießer" nachzueifern versucht, jetzt Carnier als Derwisch. Nach Kotzebue's Direction bleibt Mosewius so lange beim Theater als es möglich ist. Im Juli 1816 empfiehlt er sich mit seiner Gattin den Landsleuten durch ein Abschiedsconcert und begiebt sich nach Breslau. Beide finden dort denselben Beifall. Als die gefeierte Sängerin 1825 stirbt, beschließt er von der Bühne abzutreten

Wo er die Künſtlerbahn auf den Bretern begonnen, beſchließt er ſie, indem er im Aug. 1825 ein Gaſtſpiel eröffnet und ſich als Leporello, Ober-Seneſchall, Waſſerträger, Figaro in „Figaros Hochzeit", Jacob in Mehüls „Jacob und ſeine Söhne", Caspar im „Freiſchütz" u. ſ. w. in würdigem Glanze ſehn läßt. In Breslau wird er Director des kön. akademiſchen Inſtituts für Kirchenmuſik, 1829 Univerſitäts-Muſik-Director. Die Muſteranſtalt für ernſten Geſang, die er ins Leben rief, blüht noch immer, unter ſeiner thätigen Leitung, nachdem ſie das Feſt ihres 25jährigen Beſtehens bereits in Ehren gefeiert.

Mad. Wolſchowski und ihre Töchter, wie ſchon bemerkt, eröffneten eine neue Aera des Theaters. Mad. Kramp, die als Iffland's Oberförſterin für unerreichbar galt, muß jener weichen und ebenſo Mad. Ackermann, die größte Sängerin der Schuchiſchen Geſellſchaft, der älteren Tochter, ſowie die Directrice, dem jugendlich blühenden Talente Lieblingsrollen abzutreten, ſich genöthigt ſieht.

Franciſca Wolſchowski, in Prag 1763 geboren, aus einer Schauſpieler-Familie ſtammend, war eine geborne Kaffka. Mit der v. Brunianſchen Truppe kamen Wolſchowski, ſeine Frau und Töchter 1779 nach Braunſchweig *), wurden Mitglieder des Theaters in Mainz und dann der Schuchiſchen Geſellſchaft. In Mainz ſpielten ſie zuſammen mit (Eckardt) Koch, dem Director, mit Stegmann, dem Komponiſten und Sänger, die früher in Königsberg geweſen waren, und mit Dem. Caſſini, die ſpäter dahin kam. Schröder, der den Vorſtellungen 1791 beiwohnte, nennt eine Leiſtung der Madam Wolſchowski „recht gut" *). Von Iffland's „Jägern" iſt die Erinnerung an das liebgewinnende, treuherzige Spiel der alten Wolſchowski den älteren Schauſpielfreunden noch friſch und wohlthuend. Durch ſie erhielt die Rolle einen Zauber der Popularität, der durch freudige Rührung und lebhaftes Wohlgefallen von allen Plätzen her ſich kundgab. Man konnte nicht anders glauben, als daß ſie ſich

*) Theater-Kalender 1790. S. 92. Sie ſpielte damals „Soubretten", zweite Liebhaberinnen, einige Alte im Luſt- und Singſpiel. Meyer-Schröder II. I. S. 68.

in ihrer liebenswürdigen Persönlichkeit gäbe und in einem Gedicht an ihrem Wiegenfeste heißt es:

Du dientest der Behauptung zum Beweise,
Daß in des Hauses friedenerfülltem Kreise
Des Künstlers Werth sich achtungsvoll verschönt.

Als Oberförsterin gewann sie zuerst die Zuneigung des Publikums und erhielt diese 22 Jahre hindurch, indem sie noch 1816 unter Hüray's Directorat als Oberförsterin auftrat. In alten Mütterrollen der Art beliebt, erwarb sie sich auch Ruhm durch ihre Claudia in „Emilia Galotti", die sie gleichfalls überaus häufig spielte und für sie in weit vorgeschrittenem Alter sich noch Dank erwarb. „Claudia, so schrieb man, war sehr brav und sogar die heftigen Szenen gelangen ihr vortrefflich. Sie spielte dieselbe mit einem überraschenden Kraftaufwande." Sie stellt die Daja dar. Sie singt auch manchmal und trägt die Jungfer Salome im „Donauweibchen" ergötzlich vor, weniger die Claudia im „Doctor und Apotheker". Wie der alte Bachmann bisweilen aus der ihm eignen Gutmüthlichkeit nicht ohne Glück heraustreten konnte, so auch Mad. Wolschowski, die einige widerwärtige, kokettirende Weiber sehr gut zeichnete, die Donna Olimpia im „Don Ranudo". — Mit schwerem Herzen betrat sie in der letzten Zeit die Bühne, da ihr der Vorstand nicht wohlwollte und mit noch schwererem Herzen schied sie von Königsberg. Kotzebue setzte die Gage für das Ehepaar Wolschowski von 20 auf 12 Thlr. herab, sie bat um 16 Thlr. und Freunde erhielten sie der Bühne durch eine Zulage. Im Jahre 1817 befand sie sich in Danzig mit ihrem Gatten, ihrer Tochter, Mad. Lanz, und ihrer Enkelin, Agathe Lanz. Darauf begab sie sich nach Hamburg, wohin sie wahrscheinlich Schwartz, als ihr früherer Eidam, eingeladen hatte.

Mad. A. Schwarz, geb. Wolschowski, spielte 1777 in Prag schon als Kind und wurde Peppy genannt. Ihre ersten Rollen sind Gurli und Margarethe in den „Hagestolzen", Pamina, aber ihre künstlerischen Gaben erreichen bald einen Grad der Entwicklung, so daß sie durch ihr Spiel als tragische Schauspielerin, besonders als Opernsängerin alle Kunstgenossinnen in demüthigen Schatten stellt. Merkwürdig ist es, daß sie außerhalb

des Theaters nicht durch körperliche Reize anziehn konnte, denn ihr blödes Auge war gläſern, ihre Geſtalt keineswegs untadlich und ihre Bewegungen laß und ſchwerfällig. Man vergaß dies in ihrer intereſſanten Unterhaltung, noch mehr aber, wenn man ſie auf der Bühne ſah. Alsdann verklärte das Feuer der Begeiſterung ihre Erſcheinung, ſie war eben ſo ſchön als lebendig. Schwartz war es, der ihren Anlagen echte Künſtlerweihe gab. Mit ihm befand ſie ſich kurze Zeit in Hamburg. Als das Ehepaar 1801 nach Königsberg zurückkehrte, erklärte ein Correſpondent, man würde es „gar nicht ungern ſehn", wenn Mad. Wieland und die Directrice mehrere Rollen der zu wenig beſchäftigten Mad. Schwarz abträte. Und bald kränzt ſie der Beifall für die Marie im „Fürſt Blaubart", die Conſtanze im „Waſſerträger", die Camilla, Lodoiska, die Königin der Nacht und die Aſtaſia. Auch entzückt ſie als „kleiner Matroſe", als Roſalie im „Doctor und Apotheker", als Röschen im „Hieronymus Knicker". Im recitirenden Schauſpiel tritt ſie nicht in komiſchen Rollen auf, dagegen in den erſten des Trauerſpiels und zwar gewöhnlich in denen, einer entſchieden ſtrengen Richtung, wodurch ſie ſich von ihrer Schweſter unterſcheidet, der dagegen mehr das Freundliche, Zarte und Gefühlvolle gelingt. Mad. Schwarz ſtellt die Phädra dar, die Octavia, die Eliſabeth in „Maria Stuart", die Attilia im „Regulus", die Iſabella in der „Braut von Meſſina." Der Stern ihres Glückes trübte ſich nur zu bald. Unter Carniers Leitung ſpielte ſie 1810 in Elbing. Wenn ſie auch 1815 noch der Bühne in Königsberg angehörte, ſo war ſie ſchon viele Jahre mehr nur gelitten als geliebt. Im Geſang wurde ſie ſchon in ihrer glänzenden Periode in einigen Rollen übertroffen von Dem. Beſſel d. ä., im Spiel von Mad. Kühne. Als Mad. Moſewius in der Oper hervorleuchtete, verſtummte in ihr Mad. Schwarz. Ihr Gatte trennte ſich von ihr 1806 und die Stimme des Publikums, das damals mit all zu großem Intereſſe die Schauſpieler auch außerhalb der Szene beobachtete, erklärte ſich wider ſie. Sie war damals willens, nach Riga zu gehn. Ihre ſtärker gewordene Figur paßte nicht mehr für jugendliche Rollen. Das Publikum, das ſich vorher rühmte, eine Schwarz gebildet zu haben (welches Verdienſt wohl ihrem Angetrauten zuzuſchreiben war), ſah es nun wieder gar nicht ungern, als ſie jugendlicheren

Talenten den Platz räumte. Sie gab zu Kotzebue's Zeit noch die Elisabeth, trat aber schon seit längerer Zeit äußerst selten auf und nur in Rücksicht ihrer traurigen Lage, war das Haus besetzt, als sie mit einem Concert ihr Kunstleben in Königsberg abzuschließen gedachte. Aber noch einmal im J. 1823 tritt sie in der Benefiz-Vorstellung ihrer Nichte Lanz in einer Operette von d'Alayrac auf.

Mad. Lanz, früher Josephine Wolschowski, fünf Jahre jünger als Mad. Schwarz, seit 1803 verheirathet, starb in Königsberg, wo sie gleichfalls noch 1823 spielte und zwar als angestelltes Mitglied der Bühne. Sie war weniger Sängerin als Schauspielerin und schon durch ihr schwaches monotones Organ auf die Darstellung der sanfteren Charaktere gewiesen. Man bemerkte 1803, daß es ihr die Natur versagt habe, als Emilia Galotti das wahr Gedachte wahr wiedergeben zu können. Und Kotzebue erklärte 1815, ihr fehle zu einer vortrefflichen Schauspielerin nur das, was sie sich nicht geben könne, die Stimme. Auffallend ist es, daß sie auch nach Verschwinden des Jugendschmelzes sich in Liebe bei den Zuschauern erhielt, so daß sie noch 1815 als Emma in den „Kreuzfahrern" erscheinen konnte. Mehrere Jahre hindurch blieb ihr der Alleinbesitz von Rollen, wie Friderike in den „Jägern", Luise in „Cabale und Liebe", Amalie in den „Räubern" Minna von Barnhelm. Sie spielte Tells Gattin und die Sena in „Salamo's Urtheil" mit der ganzen hinreißenden Innigkeit wahrer Mutterliebe. Aber sie wagt sich auch an eine Lady Milford, eine Elisabeth in „Maria Stuart". „Diese Taubenunschuld im Blick und Ton, so äußert sich der Rezensent B., konnte unmöglich ein getreues Bild der herrschsüchtigen Virago Elisabeth geben." — Mad. Lanz hatte als Mutter einer zahlreichen Familie, die heitern und trüben Tage ihres Mannes getheilt, es auf der Bühne 1821 abwärts bereits bis zur Schenkwirthin in den „Jägern" gebracht, mit welcher Rolle manche namhafte Schauspielerin endigte. Sie wollte in der Rolle der Frau Miller, die bisweilen auch ihre Mutter gespielt, 1821 ganz von der Szene treten, damals als Agathe Lanz als Aschenbrödel das allgemeinste Entzücken hervorrief. Aber Sorgen für den täglichen Haushalt und die Noth der Directionen, das versprochene geringe Ho-

norar war oft nur ein trügliches Verſprechen, beſtimmte ſie, noch 1823 bis 1825 mühſelig Rollen von alten Frauen, Haushälterinnen, Karikaturgeſtalten abzuſpielen. Im Jahr 1828 feierte ſie durch eine Vorſtellung „das ſilberne Hochzeitsfeſt" den Tag, an dem ihr vor 25 Jahren ein „Ausſteuer-Benefiz" gewährt war.

Dem. Beſſel die ä. und j., Töchter eines Schauſpielers in Berlin, zwei jugendlich blühende Geſtalten, kamen 1803 nach Königsberg und von ihrem Auftreten wird die Zeit der glänzenden Toilette auf der Bühne gerechnet, worin ſie von einzelnen Theaterfreunden unterſtützt ſeyn ſollen. Die Erwartungen, von der älteren heißt es: „die Künſtlerin verſpricht ungemein viel" *), waren zu groß, als daß ſie die Folge hätte bewähren ſollen. Nur drei Jahre waren ſie in Königsberg, als Steinberg 1806 eine Auflöſung der Theaterverhältniſſe in den Kriegsnöthen befürchtend, die Direction einſtweilen niederlegte und mehrere Schauſpieler verabſchiedete. Auf der Reiſe nach Berlin gaben ſie mit dem gleichfalls entlaſſenen Baſſiſten Sehring zuſammen ſowohl in Elbing als Danzig Gaſtvorſtellungen. Im J. 1809 kehrten ſie nach Königsberg zurück, ſpielten aber nur einen Monat und empfahlen ſich für immer, bei der geringen Theilnahme, die ſie fanden.

Philippine Beſſel ſpielte ſeit 1794. In vielen Stücken wirkte ſie zuſammen mit der jüngern Schweſter, jene gab die Lanaſſa und ſie die Palmira, jene die Elvira im „Don Juan", dieſe die Zerlina, jene die Suſanna in „Figaros Hochzeit" und dieſe den Pagen. Früher hatte Mad. Schwarz die Suſanna und die Elvira im „Unterbrochenen Opferfeſt" gegeben. Noch größeren Beifall erwarb ſie ſich in Salieri's „Käſtchen mit der Chiffre" und in der „Fanchon", die ſie 1805 zuerſt auf die Szene führte. In einem Concert trug ſie zuerſt Glucks „Iphigenia" vor. Sie ſang die Conſtanze in „Belmonte und Conſtanze", die Aſtaſia in „Azur", die Camilla. Dem. Beſſel d. ä. gefiel aber auch in Luſt- und Trauerſpielen, als Leonore in „Fiesco" als Ophelia und als Minna von Barnhelm, neben ihr ſpielte hier die Schweſter die Franciſca.

*) Rhode Allgem. Theaterzeitung. Berlin 1800. I. S. 214.

Henriette Beſſel wollte zu einer Bravour-Spielerin ſich ausbilden und begann 16 J. alt, nachdem ſie in Berlin nur Kinderrollen geſpielt hatte, ihre Leiſtungen in Königsberg 1803 mit der Orſina. Sie gab die Amalie in den „Räubern", Aſanasja in „Benjowski" und das Mädchen von Marienburg, daneben aber auch die Gurli und die Sophie im „Räuſchchen". Sie fand nicht ungetheilten Beifall und, wie ihre Schweſter vor Mad. Moſewius ſich zurückzog, ſo fand ſie an Mad. Kühne eine Kunſtgenoſſin, die durch ihr erſtes Auftreten den entſchiedenſten Sieg errang.

Mad. Kühne, eine fein gebaute Geſtalt, ſetzte durch ihre Erſcheinung voll des ſeltenſten Liebreizes ein Juwel in Taliens Krone ein, das unvergänglich bis zu ihrem Hinſcheiden vorleuchtete. Sie weckte in Königsberg die Erinnerung an die Baranius, nur um ſie wieder zu verdunkeln. Als Madam Kühne ein ſchelmiſches Mädchen dargeſtellt, urtheilte man hier: „Ihr Spiel war ſo dezent liebenswürdig, ſo liebenswürdig dezent, es herrſchte über das Ganze ein ſo frohſinniger Muth" u. ſ. w. In Hamburg dachte man nicht anders über ſie: „Mad. Kühne war eine der glücklichen, durch Natur und Kunſt empfohlenen Geſtalten, die jedem Fache zuſagen und in jedem willkommen ſind. Als komiſche Schauſpielerin glänzte ſie unter ihren Landsmänninnen vielleicht ohne Nebenbuhlerin. Sie wußte einer Kleinigkeit Reiz zu ertheilen und einer Poſſe dauernden Werth. Je mehr man mit dem bekannt war, was ſie zu ſagen hatte, je geſpannter war man, es von ihr zu hören. Sie war die Gratie des Luſtſpiels und verläugnete dieſe Anmuth auch in der kühnſten Herablaſſung nicht. Der Kunſtrichter hätte verzweifeln müſſen, nachzuweiſen, aus welchem zarten, luftigen Geſpinnſt der Zauber beſtanden" *).

Luiſe Caſſini, ſeit 1805 mit Lenz-Kühne verbunden, hatte in Frankfurt a. M., dann in Dresden geſpielt und kam von dort im Dez. 1804 nach Königsberg, wo ſie den Pagen Paul in Kotzebue's „Pagenſtreichen" und die Franziska in der „Minna von Barnhelm" darſtellte. Der Rezenſent B. ſagt: Kammermädchen ſind ſchwer zu ſpielen „wenn Neckerei nicht in Bösartig-

*) Meyer-Schröder II. I. S. 284.

keit, Laune in Ungezogenheit, Muthwillen nicht in Dreiſtigkeit ausarten ſoll. Die Künſtlerin ſchiffte höchſt glücklich durch dieſe Klippen. Ich habe ſie von der (als Franziska abgebildeten) gefeierten Räder geſehen. Unſere Franziska verdiente den Kranz." Die Hendel-Schütz konnte nicht das Andenken an die von jener unvergleichlich gegebene Margarethe in den „Hageſtolzen" zurückdrängen. Der liebenswürdigſten Naivität, die ſie entfaltete, verdankte man „die Erhaltung manches alten Stücks": in Hiller-Weiße's „verwandelten Weibern", war ſie die Lene, die glücklichſte Laune zeigte ſie in der Wilhelmine im „Räuſchchen". Vorzugsweiſe gern wurden Stücke beſucht, in denen Mad. Kühne neben ihrem Mann ſpielte. Endlos oft wurde die „Beichte" aufgeführt und der wiederholte Verſuch, als das Ehepaar uns entrückt war, die günſtige Wirkung jener Darſtellung zu erzielen, mißglückte ſtets, am vollſtändigſten, als Anſchütz und ſeine Frau, geb. Butenop, den Baron und die Baronin ſpielten. Mad. Kühne trat auch als Desdemona und Ophelia, als Recha und Agnes Bernauerin auf, in der letzten Rolle ließ ſie ſich als Leiche, in triefend naſſen Kleidern auf die Bühne tragen*), als Amalie in den „Räubern" und Maria Stuart. In ſolchen Rollen, bemerkte man, würde ſie mehr leiſten, „wenn die lächelnde Miene ihres Mundes nicht oft dem Tragiſchen widerſpräche. Der Rezenſent B. vergleicht ſie als Maria mit Mad. Bethmann und diesmal erklärt er ſich nicht für Mad. Kühne, doch ſtellt er nicht in Abrede, daß ſie in einzelnen Szenen mehr bewegte, um „die Empfindung der Zuſchauer zu wecken und Thränen hervorzurufen." Nach einem dreijährigen Aufenthalt in Königsberg war ſie zwei Jahre der Liebling Hamburgs. Sie erkrankte und die Aerzte legten ihr Unwohlſeyn dem Klima zur Laſt. Die Veränderung des Wohnortes brachte aber keine günſtige Veränderung zuwege. Das Ehepaar Kühne kehrte nach Hamburg zurück. Die Gaſtſpiele, die es auf mehreren Theatern gab — ſtets zeigte ſie ſich als Margarethe — weckten überall Entzücken und Bewunderung. Sie ſtarb 1823 und wurde auf dem Petri-Kirchhof, begleitet von der

*) Mad. Schröder in Hamburg hatte ſchon vor ihr in der Art dermaterialiſtiſchen Wahrheit ſich hingegeben.

allgemeinſten Theilnahme, feierlichſt beſtattet. Nicht der letzte unter den Trauernden war Schwartz.

Mad. Ritzler, der die Natur eine klangreiche Sopranſtimme geſchenkt, hatte auch in ihrem Aeußern von ihr einen überall zu honorirenden Empfehlungsbrief empfangen. Sie war eine kleine liebreizende Geſtalt und vor dem Auftreten der Mad. Moſewius die erſte Conſtanze und Königin der Nacht, die in Königsberg gehört war. Mit dieſen Rollen und mit Oberon eröffnete ſie hier die Reihe ihrer anziehenden Vorſtellungen und trat in die Stelle der älteren Beſſel ein.

Roſa Ritzler und die früher genannte Schmidt waren als erſte Sängerinnen Mitglieder der Carl Döbbelinſchen Truppe, bei der der Gemahl der erſten, ein Virtuos auf der Violine und Bratſche, als Muſik-Direktor angeſtellt war. Mad. Ritzler verfügte ſich nach Königsberg und Mad. Schmidt nach Danzig, aber die erſte ſchloß ſich nachmals an die Geſellſchaft in Danzig und die zweite an die in Königsberg an. Wenn Mad. Ritzler neben den erwähnten Hauptpartien auch die Louiſe, in den beiden Jeſter-Bendaſchen Operetten, mit dem Zauber der *Kaltenbach* gab, die Hulda im „Donauweibchen", das alte Weib in der „Zauberflöte", die Lucinde (als Matroſe gekleidet) in Weigls „Korſar aus Liebe", ſo wußte ſie auch ſchwierigere Aufgaben zu löſen und ſang die Marie im „Fürſt Blaubart", den Sextus und die Elvira im „unterbrochenen Opferfeſt". Eine gefährliche Nebenbuhlerin erſteht ihr in Mad. Moſewius — nun findet man ihre Stimme nicht angenehm, ihr Spiel unbeholfen und den Verſuch, in der Oper Lilla zu tanzen, unglücklich — weßhalb ſie 1810—1811 in Danzig ſpielt. Neue Rollen ſind hier die Zaide in Stegmann's „Kaufmann von Smyrna" und die Iphigenia und Aſtaſia in „Axur". Nach einem längeren Aufenthalt in Riga kehrte ſie 1814 nach Danzig zurück und ſpielte die Emmeline. 1816 gaſtirt ſie in Danzig und Königsberg als erſte Sängerin aus Reval und trägt in einem Concert, das ſie am letzten Ort mit ihrem Gatten, dem Muſikdirector am Revaler Theater gab, eine Polonaiſe in polniſcher Sprache vor. Zuletzt nimmt ſie eine Anſtellung in Riga an und ſingt hier 1818 die Prinzeſſin von Navarra in „Johann von Paris."

Mad. Mosewius war die erste Sängerin und trat allein in Opern auf. Nicht leicht gab es früher eine Dame, die, wenn sie auch nur in Lust- und Trauerspielen auftreten sollte, nicht bisweilen sang, wie auch Mad. Kühne, und ebenso pflegten die Sängerinnen auch die Verpflichtung zu übernehmen, im recitirenden Schauspiel eine Stelle auszufüllen. Mozart's Constanze war nach der Behauptung von Kennern nie würdiger vertreten als durch sie.

Wilhelmine Müller war in Berlin 1792 geboren. Das Urtheil lautete schon bei ihrem ersten Erscheinen auf dem Theater günstig: „Ihre Stimme hat einen großen Umfang und ihr Vortrag ist voll Natur und Wahrheit. Es gereicht zur Ehre, daß sie sich nicht von der überladenen Manier vieler neuern Sänger hinreißen läßt, ob sie gleich in den schwersten Sätzen eine ungemeine Fertigkeit zeigt" *). Aber schwerlich wäre sie geworden, was sie wurde, wenn sie nicht in Königsberg Mosewius' Unterricht genossen, mit dem sie 1810 den Bund der Ehe schloß. Sie war die Nichte von Emter und wurde vielleicht durch seine Vermittlung an die Bühne in Königsberg berufen. Sie tritt zuerst in einem kleinen Singspiel „das Milchmädchen" von Duni auf. Man vertraut ihr lange nur kleine Rollen an, wie in Mehüls „Schatzgräbern", unter den Gespielinnen Myrrhas, die großen übergiebt man Mad. Ritzler. Aber 1810 singt diese nicht mehr die Constanze in „Belmonte und Constanze", sondern Mad. Mosewius und sie entzündet für ihren Gesang einen flammenden Enthusiasmus, sie singt die Lodoiska, die Elvira, die Gräfin in „Figaros Hochzeit" und 1812 die Königin der Nacht. Ueber dem Zauber ihres Gesanges, einer Sopranstimme, wie man sie nie gehört hatte, voll Fülle, Rundung und Wohlklang vergaß man leicht, was zur Hebung der zu zeichnenden Charaktere nicht eben frommte. In Berlin meinte man, sie sei „in der Darstellung durch Gebärden weniger glücklich, sie scheint kalt und ernst, wo ein leichtes frohes Wesen von ungleich größerer Wirkung wäre." Ungeachtet des redlichsten Fleißes in Königsberg gelang es ihr nicht, sich eine seelenvolle Wahrheit anzueignen, wenigstens konnte

*) Rhode, Allgemeine Theaterzeitung. Berlin 1800. S. 188.

sie nur singend gefühlvoll vortragen. Für die Heldinnen, die darstellte, war auch die schmächtige, hagere Gestalt nicht passend, der man nie eine solche Bruststimme von Alles überwältigender K vermuthet hätte. Gegen das Ende ihres Aufenthalts in Kön berg, das sie 1816 verließ, hätte eine nicht zu billigende Ei eiferung sie leicht um ihr eigenstes, künstlerisches Besitzthum gen können, und auffallend ist es, daß ihr Gatte dem nicht gegnen wußte. Im Juli 1815 gab nämlich die erste Sänge Hamburgs, Namens Becker, eine Reihe von Gastrollen, de blendender Glanz durch die Neuheit des Vortrags und durch seiltänzerische Kehlfertigkeit das große Publikum in freudi Staunen versetzte. Mad. Mosewius, so scheint es, wurde ihrer Kunst voll würdiger Gediegenheit für den Augenblick „Es ist zu bedauern, so schrieb man, daß seit dem Hierseyn Mad. Becker unsere sonst mit so richtigem Sinn fortschreiten Künstlerin jene öfters auf eine unpassende Weise nachzuahm die vielfachen Manieren, Coloraturen und Cadenzen jener in ihr Gesang zu übertragen sucht." Sie kam bald vom falschen Sti ben zurück, aber möglich ist es, daß sie dadurch, ohne ihrer Stim zu schaden, über das Maaß ihrer Kräfte sich angriff und Grund zur Kränklichkeit legte, die seitdem oft ihre Tage trübt In Breslau, wo das reich begabte Künstlerpaar Beifall in reichem Maaße erntete, starb die ausgezeichnete Sängerin im J. 1825.

Dem. Sehring war, nachdem Mad. Kühne für Königsberg verloren war, der Liebling Aller, der Abgott Einiger. Mit gleichem Vergnügen wurde sie im Sing- und Schauspiel gesehen in ernsten und heitern Stücken, in naiven und schalkhaften, so wie in zärtlich hinschmelzenden und thränenreich wehmüthigen Darstellungen. In so verschiedenen Gestalten sie sich zeigte, so umwebte ihre anmuthsvolle Erscheinung ein romantischer Zauber, der den Stolz und Adel milderte und die Armuth und Bescheidenheit verklärte. Bezeichnend war ihr erstes Auftreten als Amor in Martini's „Baum der Diana" und als Oberon in der Wranitzkischen Oper. Ihre durchgebildete Altstimme in dem Grade, als sie ein durchaus vernehmliches Aussprechen im Gesange erleichterte, schmälerte in etwas den jugendlichen Schimmer. Sie trat sehr oft auf und die Rollen, die sie gab, hatten nur das mit einander gemein,

daß ſie alle eine blühende Jugendlichkeit forderten, eine wohlthuende Theilnahme weckten und ſich gleich fern von der tragiſchen Höhe hielten und der niedrigen Komik. Leider trat ſie frühe und eben da von der Bühne ab, als ſie auf der nächſten Stufe zur künſtleriſchen Vollendung ſtand, als der Gewinn einer richtigen Anleitung, die ihr von einer Meiſterin gegeben wurde, zur erſichtlichen Frucht reifte. Mad. Bethmann ſah ſich durch Kränklichkeit genöthigt, die Zeit ihres Gaſtſpiels zu verlängern und faßte eine lebhafte Zuneigung zu dem talentreichen Mädchen voll feiner Bildung und Auffaſſung, ſo daß ſie mit ihr die Fanchon ſtudirte.

Zur Deſſauiſchen Hofſchauſpielergeſellſchaft gehörte ein Ehepaar Sehring (der eigentliche Name ſoll Strohm geweſen ſein), deſſen Kinder Karl, Theodor und Marianne Kinderrollen gaben. Ein Sehring war bei ihr als Souffleur angeſtellt. Karl Sehring bildete ſich zum tüchtigen Baßſänger aus und ſpielte in Königsberg ſeit 1802. Als Marianne, in Bern 1790 geboren, kaum das Alter erreicht hatte, um die ſogenannten Liebhaberinnen zu geben, wandte ſich die Sehringſche Familie 1805 hieher. Dem. Sehring ſang mit ſteigendem Beifall die Zerline, Pamina, Blonde, Donna Elvira und Suſanna in „Figaros Hochzeit.“ Neben der letzteren war eine ihrer Glanzpartien die Myrrha. Nicht weniger beliebt war ſie als Roſine in Pärs „luſtigem Schuſter“, als Roſette in d'Alayracs „Zwei Worte“, als Salchen im „Hieronymus Knicker“ und als Emmeline. Entſprechende Rollen gab ſie im recitirenden Schauſpiel als Aricia, Luitgarde im „Fridolin“, als Eliſene im „Wald bei Herrmanſtadt“, als Franciſca in der „Minna von Barnhelm“ und als die Unvermählte in Kotzebue's Schauſpiel gl. N.

Ihre letzte große Vorſtellung war 1811 Mehüls „Helena“, in der ſie als Helena in der Tracht eines Hirten erſchien und alle Zuhörer hinriß. Die Recenſenten-Piquanterie fügte zu dem Lobſpruch, der ihr nicht entzogen werden konnte, das Bedauern, daß ſolche Gaben — ihre Vermählung ſtand nahe bevor — im Brautbette ihr Grab finden ſollten. Der ſchreibfertige Dorn nahm Partei und griff an, anſtatt die Unziemlichkeit zurückzuweiſen, und führte eine Zeitungsfehde, bis die Sache Gegenſtand eines Prozeſſes wurde. Ein Königsberger und Novellenſchreiber verſuchte auch nach ihrem Tode noch ihr nicht zu trübendes Andenken zu kränken. In demſelben

Jahr, in dem Mad. Mosewius starb, starb auch sie in Danzig als Geheimräthin Heine eben so hoch geachtet, als tief betrauert *).

*) Unter Steinbergs Direction und Strödels Seniorat wirkten außer den genannten Schauspielern Aloysius Wolschowski, der den Othello nach Schillers Einrichtung 1802 auf die Bühne brachte und als Jago Beifall erhielt. Er spielte den Wurm und den Muley Hassan. Seine widerwärtige Aussprache war nur in Intriguanten-Rollen erträglich, in anderen um so weniger, als er schlecht oder gar nicht memorirte. Nur seinen Angehörigen hatte er es zu danken, daß man ihn so lange litt. Zeibig aus Leipzig und Frau gingen 1803 nach Petersburg, er war Tenorist und gab den Belmonte und den Crispin, sie, vorher Mad. Keilholz, die Constanze (beider Tochter ist Mad. Pollert, die 1837 erste Sängerin in Königsberg war). Weyrauch und Frau, er ein brauchbarer Baßsänger, sie unbedeutend, wandten sich gleichfalls um diese Zeit nach Rußland. Karl Sehring sang zwischen 1802—1806 den Pedrillo in „Belmonte und Constanze" und den Masseru. Sein Vater gab mittelmäßig Intriguantenrollen, seine Mutter alte Frauen, wie die Frau Miller in „Kabale und Liebe." Friedr. Schmidt spielte alte Rollen, etwa wie Fleischer, häufig Bediente, als Bassist sang er 1802 auch den Pedrillo. Rousseau war Büttners nicht unrühmlicher Vorgänger und kam 1802 von Altona hieher. Karl Deichmann, aus Hannover, ein trauriger Bariton-Sanger und Schauspieler kam von der Dietrichschen in Aurich und Emden spielenden Gesellschaft 1802 und gab, lange stehend, den Don Juan und den Thomas im „Geheimniß." Unter Hürath spielte er in Königsberg und Danzig 1816—1817. Mehr leistete Friderike Deichmann in Kinderrollen, als Inchen im „Räuschchen", die aber später als Mad. Wagner den erregten Erwartungen keineswegs entsprach. Karl Blumauer aus Hannover, war früher in Dresden angestellt, ein einsichtsvoller Künstler, er gab Väterrollen, 1802 den Odoardo, und sang Baß, so bei seinem zweitem Aufenthalt in Königsberg 1810 den Gouverneur im „Don Juan." Schönhuth und seine Tochter aus Magdeburg, er spielte komische Alte in Singspielen u. a. den Crispin, sie von seltener Schönheit größere Rollen in Schauspielen 1808—1809. Sie waren 1813 in Riga. Deny und Frau 1806 übernahmen unbedeutende Rollen und gingen 1809 nach Danzig. Karl Bärenfeld spielte 1805 einige Alte, namentlich Bedienten-Rollen brav. Krieger, ein Königsberger, war das, was früher Batt und später Feuchtinger waren, ein treues Inventarienstück der Bühne. Er spielte Bediente schlecht und gebärdete sich sonderbar genug, wenn er mehr darzustellen sich beigehn ließ, wie einst die Rolle des Crispin. Er war als fester Chorsänger nützlich und als Pappkünstler. Von der Glanzperiode blieb er als Schattenpartie lange zurück und war, da er 15 Jahre gespielt, 15 Monate mit seinen Kindern brotlos gelitten hatte, zuletzt 1817 genöthigt, zu einer Vorstellung das Mitleid der Schauspielfreunde anzuflehen. Nicht das Ansehn ihrer Männer konnte auf der Szene eine dauernde Stelle versichern der Mad. Weiß, Mad. Fleischer, Mad. Hiller (die Weiß als Wittwe heirathete), der Mad. Am. Carnier geb. Greve. Karschin, vom Hamburger Theater, gab 1802 Liebhaber. Mad.

Schon im J. 1791 glaubte man, daß die Schauluſt der Königsberger ein größeres Theater verlange und es iſt damals ſchon von einem Bau auf einem Platz hinter dem Exercierhauſe die Rede, welches längs des Flieſſes einſt da ſtand, wo ſich jetzt das neue Schauſpielhaus erhebt *). Nicht die letzte Klage, die Bruinviſchens Schauſpielhaus ſeit ſeinem Beſtehn wiederholt hervorruft, iſt die Beſchränktheit des Raumes **). Die größeren Opern laſſen es nicht mehr zu, Zuſchauer ins Orcheſter aufzunehmen und wegen Ueberfüllung des Parterre's muß Steinberg die auszugebenden Billete auf eine beſtimmte Zahl ſetzen. Ein Aufruf an die Freunde des Schauſpiels ergeht da am 18. Nov. 1804 von Seiten der Räthe Wißmann, Müller und Stägemann zu Errichtung eines großen Kunſttempels, der 15—1600 Zuſchauer faſſen ſoll. Die Bauſumme iſt auf 65,000 Thlr. feſtgeſetzt, die auf 80,000 und endlich auf 120,367 Thlr. erhöht wird; die erſt genannte Summe ſoll durch Actien, jede zu 100 Thlr., aufgebracht werden, die 5 pCt. tragen. „Ein höherer Ertrag der Actien iſt für die Zukunft wahrſcheinlich", wird bemerkt und das Erforderliche kömmt bis auf 533 Thlr. bald zuſammen. Preu-

Guttermann ſtellte 1803 Heldinnen, die Eliſabeth in „Maria Stuart", Mad. Herbſt Mütterrollen dar; Dem. Em. Herbſt und Fräulein Holzbecher, die 1811 wieder erſchien, Liebhaberinnen. Mad. Bennet, Mad. Wieland und Mad. Eccarius waren Sängerinnen zwiſchen 1801 und 1804. Der Gatte der letzteren gab alte Rollen. Es genügt, die folgenden nur zu nennen: Fasquiel, Rötger, Krieſen, (ſpielte auch in Danzig und in Berlin), Hartmann, Dem. Steinmüller, Mad. Biron, Mad. Backhaus, verheirathete Köttlitz.

Souffleur war viele Jahre Meyer, der geiſtesabweſend in Königsberg ſtarb. Seine Tochter, Schauſpielerin in Weimar, ſpielte in einem Privatzirkel in Kotzebue's „Wüſte" mit dem Verfaſſer zuſammen.

Von Federſen (Feddersen) und ſeiner erſten Frau, Gosler (Goßler), Dragheim, Mad. Czermack, Nelkenbuſch (Ludewig) im Folgenden.

*) Eine Cabinets-Verfügung an den Gen. Lieut. Graf von Heukel, vom 2. März 1791, betreffend: „den hinter dem Exercierhauſe zum Bau eines Schauſpielhauſes bewilligten Platz."

**) v. Baczko, Beſchreibung Königsbergs 1804. S. 140: „das Parterre iſt oft für die Menge der Zuſchauer zu klein; wird noch durch Pfoſten, auf welchen die Logen ruhen, beſchränkt. Die Stimme der Schauſpieler iſt an verſchiedenen Orten nur ſchwach zu hören und das Ganze iſt der Zugluft ſehr ausgeſetzt."

ßens Kriegs- und Leidensjahre hemmten nicht den mit Eifer unternommenen Bau.

Der Druck der Fremdherrschaft konnte es nicht verhindern, daß des Volkes Genius sich freigeboren fühlte, je mehr er sich von außen beengt sah, eine um so größere Kraft entwickelte er im Innern. Zeugniß davon geben in Königsberg die Sternwarte und das Schauspielhaus. In jener erhob sich eine Wissenschaft, die hier beinahe unbekannt war, in diesem dagegen ging eine Kunst unter, die hier herrlich geblüht hatte. Der Regierungsbaurath Müller entwarf den Plan zu beiden Gebäuden. Bei jenem ward seine Erfindung durch den Astronomen geleitet, bei diesem ließ man ihm freie Hand in gläubigem Vertrauen auf des Architekten Geschmack und einsichtsvollen Scharfsinn. Schon oft hat die Aufführung eines großen Hauses Glückliche und Reiche zu Grunde gerichtet und sie gezwungen, anstatt sich behäbig einzurichten, den irrenden Wanderstab zu ergreifen. Dieses Schicksal ward über die hiesige Künstlergenossenschaft verhängt, die nicht die Mühen des Krieges, sondern die Anstrengungen des Friedens um die Frucht ihres treubewährten Wirkens brachten.

Das Wehe, das über das Vaterland kam, entlud sich in der Schlacht bei Auerstädt mit so furchtbarer Gewalt, daß die Entscheidung nach der Schlacht bei Pr. Eilau und Friedland nur als eine natürliche Folge erschien. Da eine feindliche Fregatte den Hafen von Pillau besetzte, Verzagtheit und Mißmuth die Musenstätte verödete, glaubte ihr Vorsteher das Ende seines Reichs zu sehn.

Der Director Steinberg, der wohl daran that, als Schauspieldichter und als Schauspieler zu feiern, erwarb sich durch Pflichttreue, unermüdliche Thätigkeit und weislich geregelte Geschäftsführung in einem durchaus geräuschlosen Wirken den Dank des Publikums und seiner Collegen. Am 30. Mai 1802 eröffnete er sein Theater mit Spießens Ritterschauspiel „Klara von Hoheneichen" in dem neben Ströbel, Schwartz, Weiß, Carnier und Emter, neu gewonnene Mitglieder mit Beifall auftraten. Er ist fortwährend bemüht das Personal zu verbessern. Lemm würde seiner Einladung gefolgt seyn, wenn nicht Iffland, um ihn zu fesseln, ihm einen höheren Gehalt gegeben *). Ein Kapi-

*) Wolfs Almanach 1838. S. 65.

tal von 2500 Thlr., das in drei Jahren zurückgezahlt werden ſoll, um Sängerinnen und Schauſpielerinnen nach Königsberg zu berufen, iſt leicht beſchafft. Die Einnahme iſt geſichert, indem das Parterre-Abonnement auf 150 Vorſtellungen, wie es die Direction nur verlangen kann, zu Stande kömmt und nicht ſo viel Logen vermiethet werden können, als gewünſcht werden. Der Sommer wird vom Winter vollſtändig übertragen. Die Theilnahme des Publikums regt die Spielenden zu verſtärktem Wetteifer an. Es wird nicht in der Garderobe geſpart, die nicht weniger geſchmackvoll als koſtbar im Hauſe des Directors Säle einnahm und von durchreiſenden Schauſpielern regelmäßig in Augenſchein genommen wurde. Große Opern und große Trauerſpiele wurden in Königsberg ſo früh, als auf den vornehmſten Bühnen gegeben. „Die Hochzeit des Figaro" wurde in demſelben Jahr, als in Hamburg, die Trilogie „Wallenſtein" ein Jahr früher in Szene geſetzt. Die Sorgfalt, mit der es geſchah, wurde meiſtens anerkannt. „Eine Kleinigkeit" ward einſt gerügt, denn hier „wo die Direktion mehr thut, als die manches Theaters", fiel auch das weniger Störende ſchon auf. Wenn Unwille laut wurde, ſo meiſt von Seiten derjenigen, die Dutzendbillete beſaßen, ſobald von ihnen eine kleine Nachzahlung verlangt wurde bei den erſten drei Vorſtellungen Aufwand erfordernder Stücke, darüber, daß bisweilen auch am Sonnabend geſpielt wurde, weil das Abonnement nur für die gewöhnlichen Spieltage galt. An Störungen, die vom Parterre ausgingen, fehlte es nicht, im Ganzen war aber die Haltung der Schauſpieler und des Publikums gleich würdevoll, wenigſtens kam Aergerliches nur hinter den Couliſſen vor. Zu den Seltenheiten gehörte es, wenn ein Schauſpieler verhöhnt oder ausgepfiffen wurde. Der gute Geiſt, der in dem Künſtlerverbande herrſchte, die Liebe zur Kunſt, die ihn und die Schauenden beſeelte, wie der ſpätere unangenehme Verlauf der Steinbergſchen Direction es lehrte, beruhte eigends auf dem Anſehn, der Einſicht und dem richtigen Takt des oben gerühmten Anton Schwartz. Er ſtand nicht berathend zur Seite, ſondern er ordnete an und beſtimmte und verdiente das volle Vertrauen des Directors und des Publikums, das er genoß. Es war wohl zunächſt die Zaghaftigkeit Steinbergs daran Schuld, daß das Unternehmen, als es freudig gedieh, durch die kriegeriſchen Ereigniſſe einen unver-

windbaren Stoß empfing. Eine augenblickliche Verlegenheit, da eine Zeitlang bei der verhängnißvollen Gestaltung der Dinge das Theater leer blieb, brachte diesmal bei Steinberg eine solche Bestürzung zuwege, daß er, noch früher als Bachmann in Danzig, sich als zahlungsunfähig erklärte, im Sept. 1806. Eine Theater-Administration wird eingesetzt, das Personal verkleinert und zu dem technischen Vorstand nicht Schwartz gewählt, sondern Ströbel und Beinhöfer, welche auch später, als Steinberg mit einem kleinen Theil der Truppe in Memel und Curland spielte, die Regie führten, der eine vom Schauspiel, der andere von der Oper. Schwartz, der Bassist Sehring und die beliebten Künstlerinnen Bessel verlassen das Theater. Die Logen-Abonnements-Billete, sowie die Parterre-Dutzend-Billete verlieren für zwei Monate ihre Gültigkeit. Die Komödienzettel, um ihre bindende Kraft zu verläugnen, verlieren das Datum und werden mit „Heute" bezeichnet. Wie in Danzig, war es auch in Königsberg ein Justiz-Commissarius, der die Zügel der Regierung ergriff, der Criminalrath Brausewetter. Wer diesen Mann nur gesehn, weiß, daß niemand der Kunst ferner stehn konnte als er, dennoch glaubte er seine Stimme auch bei den Proben nicht unterdrücken zu dürfen und spendete Lob und Mißfallen. Als Empfindungen vor dem Schauspielhause in Königsberg, bei unfreundlichem Wetter, las man in einer Berlinischen Zeitung:

Brause Wetter und Sturm und Unflath häufender Regen,
Brause Wetter, nur wirf Tempel und Musen nicht um.

Diejenigen, die sonst gern das Kunstinstitut unterstützt hatten, wandten sich jetzt verdrüßlich von ihm ab, wenn auch Steinberg in einer Ansprache an das „gütige", „liebenswürdige Publikum" dasselbe für die Administration günstig stimmen wollte, als sie auch am 1. Nov. erklärte, die Dutzend-Billets noch nicht annehmen zu können. Der Krieg rückt nah und näher, aber die Furcht ist größer als die Gefahr vor dem Bestehen des Theaters. Im Nov. 1806 zieht der Hof nach Königsberg. Das königliche Paar besuchte gern das Theater, um sich dem Volke zu zeigen, das in treuer Liebe und Hingebung aufrichtige Huldigung darbrachte und die Bitterkeit des Schmerzes erst in Louisens Thränen er-

kannte*). Patriotismus half die Räume füllen. Es wurden Muth und Vertrauen erweckende Vorstellungen gegeben, (ein Prolog hieß: „Muth und Vertrauen"), „Friedrich Wilhelm vor Rathenau" von Rambach, „Wallensteins Lager", zu dessen Schluß ein von Berlin herübergekommenes Kriegslied „die Trommel ruft, die Fahne weht geschwungen" gesungen wurde, beziehungsreiche Vorspiele. In einem von Heinr. Bardeleben „Kunst und Vaterland"**) spricht der Genius:

Erhebe dich in angestammter Kraft.
Vertrauend, eifrig, festen Muths und dankbar
Des würd'gen Herrschers großes, würd'ges Volk,
Glaub' an dich selbst!
Die Welt bleibt jung und kräft'ge Zeiten kommen.
Gefallen ist der morsche Stamm, das frische Reis
Zur höhern Krone schießt es fröhlich auf.
(Mit dem eignen Kranz die Königsbüste krönend.)
Du Herrlicher bist bess'rer Stunden werth:
Der Kranz, den deine Ahnherrn mir geflochten,
Er soll vor Fürst und Völkern mich umstralen —
— kommen wird die Zeit, daß du mein Haupt
Mit neuer Glorie schön umstralst.

Als am 26. Dez. 1806 die Russen einen glänzenden Sieg erfochten haben sollten, die aber nach Ostrolenka sich zurückzogen, so ertönte in dem Jubel, von dem das Theater wiederhallte, die Stimme eines Studenten, der auf Napoleon ein donnerndes Pereat ausbrachte. Der kühne Jüngling erhielt unter der Hand die Weisung, sich sofort nach Rußland zu verfügen. In einer Warnungsanzeige des Polizei-Directoriums vom 31. Dez. 1806

*) In einem Referat von Königsberg 20. März 1808 in der Sonntagszeitung: „Der Geldmangel steigt. Unser Hof schränkt sich äußerst ein. Jede Klage verstummt und die Liebe für den Regenten wird vermehrt, wenn er wie Carl XII. in der Ukraine that, das Brot, welches man ihm als ungenießbar vorzeigte, selbst kostet, oder wie Alexander, um nicht allein zu genießen, das wenige Wasser verschmäht, welches man für ihn in der Wüste aufzutreiben vermogte."

**) Der Prolog erschien im Druck „für die Schaubühne in Königsberg am 18. Jan. 1808. Königsberg."

iſt folgende Stelle: „Es iſt im Schauſpielhauſe, bei den Aeußerungen der Freude über die errungenen Vortheile der ruſſiſchen Waffen ein einzelner Ausruf laut geworden, der nicht den Beifall des geſitteten, mit Ueberlegung handelnden Publikums erhalten hat.“ Im Jan. 1807 zieht ſich der Hof nach Memel zurück. Steinberg, der das Privilegium ſich nicht entwinden ließ, hatte nur dem Namen nach die Direction aufgegeben. Die Verhältniſſe waren ungeachtet der trüben Zeit wieder möglichſt geordnet und geſtalteten ſich immer beſſer, ſo daß Carnier 1808 ſchrieb: „In pecuniärer Hinſicht iſt jetzt eine günſtige Periode und im Aeſthetiſchen geſchieht auch Anerkennungswerthes. Die Bühne vortheilte von der Anweſenheit der ruſſiſch-preußiſchen Armee.“ Ihr gereichten die fremden Gäſte nicht zum Schaden, „erſt die Bewohner, welche das jenſeitige Ufer der Oder verlaſſen hatten, dann die Ruſſen, dann die franzöſiſchen Behörden.“ Steinberg, um dem Hof in ſeiner Abgeſchiedenheit heitere Abende zu bereiten, verband ſich mit einem Schauſpielunternehmer Rieſam, der von Pommern gekommen war, um mit ihm und einigen Mitgliedern der eigenen Truppe Vorſtellungen in Memel zu geben. Wenn Rieſam auch vor dem Anfang von dem Unternehmen zurücktrat, ſo gab Steinberg darum nicht ſeinen Plan auf und reiſte mit den Schauſpielern Fleiſcher, Nelkenbuſch (Ludewig), Deny, Mad. und Dem. Herbſt (nachmaliger Goßler), Federſen und deſſen erſter Frau u. A. nach Memel. Hier nahm Steinberg oft, wenn auch eine beſcheidene Stelle, unter den Spielenden ein. Als das Königspaar wieder Memel verließ, fand ſich die kleine Geſellſchaft nicht bewogen, nach Königsberg zurückzukehren und der günſtigen Meinung vertrauend, die in Kurland für das Schuchiſche Theater ſich erhalten hatte, ließ Steinberg ſie nach Libau gehn und erwählte den beſonnenen Fleiſcher zu ihrem Haupt.

Unterdeſſen wird von Ströbel und Beinhöfer Namens der Adminiſtration das Theater in Königsberg geleitet, die von Steinberg ausgegebenen Billete nach und nach realiſirt. Die Franzoſen erkennen durch zahlreichen Beſuch den Werth der Oper an und auf Befehl des franzöſiſchen Gouvernements wird „Belmonte und Conſtanze“ gegeben. Die Comödienzettel ſind deutſch

und franzöſiſch *). Neben Opern, wie „Titus" wurden Stücke von Goethe und Schiller einſtudirt „Egmont" und „die Braut von Meſſina."

Ungeachtet der wechſelnden Zuſtände Königsbergs während dieſer Zeit wurde unabänderlich am neuen Schauſpielhauſe gebaut. Der Hof, der für den Bau ſich intereſſirte, ſchenkte den Platz, auf dem die Ruinen der unvollendeten Garniſonkirche einſt geſtanden. Das Schauſpielhaus ſollte ſich auf kirchlichem Boden erheben, wie eine Kirche ſpäter die Stelle des alten Schauſpielhauſes einnahm. Am 16. Juli 1806 ward der erſte Stein vom Staatsminiſter Baron F. K. v. Schrötter gelegt. Die Inſchrift **) lehrte, daß der Geh. Rath Stägemann, der Kriegsrath Wißmann und der Baudirektor Müller die Männer waren, denen die Stadt das Werk verdankte, zu dem Hohe und Reiche (die Commerzienräthe Prin und Schwinck, die Criminalräthe Brandt und Brauſewetter, der Dr. Motherby, der Buchhändler Nicolovius, der Director Steinberg und viele Andere, die mehr oder minder große Erwartungen an das Unternehmen knüpften), gern beiſteuerten. An dem Abend der Feier verkündigten die Schauſpieler von der Szene herab ihren Dank. Man ſah nunmehr eine koloſſale Steinmaſſe hinter den rieſigen Baugerüſten emporſteigen, unter denen bei flüchtigem Aufenthalt die Franzoſen bisweilen für ſich ſelbſt oder ihre Pferde ein Unterkommen ſuchten. Die Herrlichkeit des Innern, die man nach Jahresfriſt am Tage und im erſten Entſtehn ſchon wahrgenommen hatte, ſteigerte die Erwartung mehr und mehr. Die Eröffnung des Theaters war der ſehnlichſte Wunſch. Der Baumeiſter mußte, um ihm einigermaaßen zu genügen, den Concertſaal vorläufig zum Theater einrichten, auf dem einige Male geſpielt wurde. Die Leute glaubten, man zögerte abſichtlich mit der völligen Beendigung, damit die Einweihung durch die Anweſenheit

*) Avec permission des autorités françaises les acteurs allemands donneront. Die Zauberflöte = La flûte enchantée ou les mystères d'Isis. Die Theater-Probe (dem Impromtu de Versailles von Moliere frei nachgebildet) = La Repetition, die Mitſchuldigen = Tous coupables, die Räuber = Moor, chef des brigands.

**) Auf einem großen Bogen iſt ſie abgedruckt.

des Hofs die höchste Feier gewinne. Am 25. Juli 1807 zogen die Franzosen von dannen und die heiß erflehte Rückkunft von Memel erfolgte am 16. Jan. 1808. „Von den Grenzen des Reiches, hieß es, kehrt Er zurück in unseren Kreis, in unsere Arme. Lange haben wir Ihn entbehrt, lange Ihn und Louisen, die Königin unseres Vaterlandes und unseres Herzens ersehnt.“ Die Eröffnung des neuen Theaters ging aber erst am 29. April 1808 vor sich. Vorher wurde eine Probevorstellung zum Besten der Armen gegeben, in denen man an Bruchstücken beliebter Schauspiele und Opern*) sehn und prüfen sollte, mit welcher Pracht und welchem effektvollen Erfolg künftig alle Darstellungen gekrönt seyn würden. Nicht weniger als die Szenen, die die beliebtesten Schauspieler und Sänger im überfüllten Hause aufführten, erregten die Szenen, die Breysigs Pinsel geschaffen, laute Bewunderung. Bei der feierlichen Einweihung des Panorama-Theaters fiel die Darstellung von „Titus“ mit einem Prolog: „die Erstlingsgabe“ überaus glänzend aus**). Das Zuströmen der Schaulustigen ist so groß, daß man die Bestimmung trifft, Kinder unter 12 Jahren nicht zu den ersten Vorstellungen zuzulassen, daß verschiedene Eingänge geöffnet werden zu den hohen und niederen Plätzen. Da Aussicht ist, daß die Administration wieder die Direction Steinberg's ablösen werde, so verläßt Schwartz Stuttgart und reist nach Königsberg. Zwei Monate nach der Eröffnung steht am Mittage das neue Schauspielhaus in Flammen, am 1. Juli 1808. Die Entstehung des Feuers bleibt unermittelt***), was sich an brauchbarem Mauerwerk erhalten hat, ist

*) Aus „Maria Stuart“, dem „unterbrochenen Opferfest“, dem „Corsaren aus Liebe“ von Weigl und der „Zauberflöte“.

**) In der Rede des Abschieds vom alten Hause, die Ihm und Ihr gewidmet ist:

Hundert war hier gegen Eins zu wetten,
Daß in einer Zeit, wo tiefe Trauer
Rund um uns von allen Seiten tönet,
Nimmer wir die Wanderung beträten
Von der lang gewohnten kleinen Hütte,
Von dem lieb gewordnen heimschen Herde
In des neuen Prachtgebäudes Thore.

Weygoldt's Morgenzeitung 1808. S. 153.

***) v. Baczko, der zum Besten seines Freundes Steinberg ein Schauspiel

von geringem Werth, die Feuerverſicherungsſumme ſetzt aber den Wiederbau außer Zweifel. Da das jetzige Theater eine ziemlich genaue Copie des abgebrannten iſt, ſo verbleibt die Beſchreibung dem folgenden Abſchnitt. Dieſes war noch nicht vollendet, verſprach aber, wie Carnier meinte, „das fehlerfreiſte in Deutſchland" zu werden. Wilh. v. Humboldt hatte ſich günſtig über das Panorama-Theater ausgeſprochen und Mad. Bethmann den Riß deſſelben mit großem Beifall geſehn. Schwartzens Urtheil, das ſich entſchieden gegen das Panorama-Theater erklärte, ſtützte ſich nicht auf Zeichnungen, ſondern auf ſelbſt gemachte Erfahrungen. Er hielt dafür, daß der Verluſt des Hauſes zu verſchmerzen ſey, da nun wieder im kleinen geſpielt werden könnte, wo die Vorſtellungen mit dem 17. Juli 1808 anhuben. Schwartz iſt Mitdirektor und eine Zeitlang ſteht ſein Name allein unter den Comödienzetteln, unter ihm feiert die Kunſt neue Triumphe und wie groß auch der Reiz des Neuen iſt, ſo geben die Beſucher des Theaters keine Verſtimmung zu erkennen, nothgedrungen dem Alten huldigen zu müſſen. Wie viel auch der Brand Einzelnen gekoſtet, das Gedeihen des wohl geordneten Kunſtinſtituts leiſtete Erſatz, in ſo weit es möglich war. Der Commerzienrath Prin, der ſich als Actionnair und als General-Rendant der Baukaſſe bemerkbar machte und gern ſchrieb *), wandte ſich Namens des Theaters an den König, mit der Bitte, Ueberflüſſiges der Opern-Garderobe in Berlin als Unterſtützung der durch den Brand Beſchädigten gewähren zu wollen, worauf er die Weiſung erhielt, darüber mit Iffland zu verhandeln. Es erfolgte nichts und brauchte auch nicht dringend verlangt zu werden. Schwartz, dem es mehr auf den Kern, als die glänzende Schale ankam, erkannte richtig, daß nur im kleinen Theater vollendete Darſtellungen zu erzielen ſeyen, denn die häufigen Wiederholungen guter Stücke, laſſen den Künſtler Herr ſeiner Aufgabe werden, während im großen Gebäude, das Tauſende von Zuſchauern faßt, nur wenige

„der Mennonit" auf Subſcription herausgab, theilt in der Vorrede, nach aktenmäßigen Quellen, über das Ereigniß das zur Kenntniß Gekommene mit.

*) Sein Gegner, wie der Kotzebue's, war der Kaufmann A. Krauſe, der die Schreibereien des erſten verſpottete und den andern dadurch neckte, daß Inſerate mit A. K. unterzeichnet, auf ihn bezogen wurden.

verlangt werden, im kleinen ſchreitet, bei ſelbſt langſamem Vortrage die Handlung ſchneller vor, da von den Spielenden nicht große Räume zu durchſchreiten ſind und ſchleppende Abgänge vermieden werden, in dem kleinen Hauſe kann auf den gewählten Theil der Zuſchauer Rückſicht genommen werden, im großen *heißt* es, die Menge muß es bringen und von ihrem Geſchmack iſt alsdann die Kunſt abhängig, wenn ſie ihr Daſeyn friſten will. Der Untergang des neuen Schauſpielhauſes war zum Aerger derjenigen, die das Schöne nicht vom materiell Großen zu ſcheiden wußten, faſt vergeſſen. Ein neuer Tempel erſteht aber aus den Ruinen, der König hat den Bedarf des erforderlichen Bauholzes dem Architekten zugeſichert, der nur um der Ehre willen, ohne Lohn den Muſen ſeine eifervollen Dienſte widmet. Schwartz erklärt da, daß er in keinem andern Theater, als in einem Couliſſen-Theater ſpielen werde. Es wird ihm auseinander geſetzt, daß ein ſolches nicht allein mit echter Kunſt unverträglich, in jeder Art unzweckmäßig, ſondern auch „koſtſpieliger und einer viel größeren Feuersgefahr ausgeſetzt" ſey*). Wenn man auch nicht geradezu ſich dahin ausſpricht, daß er das Edle nicht zu faſſen vermöge, ſo macht man ihm doch bemerkbar, daß man nicht den „Eigenſinn des Einzigen" gegen den Wunſch ſo Vieler werde aufkommen laſſen und „ein Monument der Kunſt und des guten Geſchmacks", das 105,000 Thlr. gekoſtet, als nicht vorhanden anſehn, man tröſtet ſich damit, daß „kein Menſch unerſetzlich ſey." Es verlautete, Schwartz habe allerhöchſten Ortes neben dem Schuchiſchen Privilegium und den Gerechtſamen der Actionairs ſich um eine beſondere Conceſſion beworben. Man kömmt ihm zuvor durch eine „auf die reinſte Wahrheit gegründete Darſtellung", an die man die allerunterthänige Bitte anknüpft, dem Schwartz nicht zu willfahren und die „nachtheilige Rivalität zweier Theater nicht zuzulaſſen, da die bisherigen Unternehmer des *einen* ſtets mit Inſolvenz geendigt" hätten (!!!). Es wird beſtimmt, daß *künftig* nur allein im neuen Schauſpielhauſe Dramatiſches dargeſtellt werden dürfe. Es regnet eine Flut von Schriften für und wi-

*) In das Verlangen nach einem Couliſſentheater könne nicht gewilligt werden „ohne der Vernunft wehe zu thun und ohne den verdienſtvollen Architekten zu kränken."

der und Prin läßt es ſich namentlich ſauer werden, Müllers gekränkte Ehre zu verfechten. Das Schauſpielhaus ſollte eröffnet werden, noch vor der Abreiſe des Hofs nach Berlin. Iffland und Mad. Bethmann ſollten als mitwirkende Gäſte dem Panorama-Theater die würdigſte Opferflamme anzünden. Wie ſehr ſtimmte man die Saiten herab! Jene kamen nicht, Schwartz drohte zu gehn und man vermiethete an den Schauſpieldirector der kleinſten Truppe, an Heckert in Tilſit, das neue Schauſpielhaus und zwar auf ſechs Jahre. Dieſer vermehrte, um in ſeinem Contingent ein Paar namhafte Größen zu haben, es um zwei Mitglieder, denen Schwartz gekündigt hatte, Federſen und Mad. Ritzler. Dem Manne that es noch vor der Uebernahme leid, in ein ihn gewiß überraſchendes, glänzendes Anerbieten eingegangen zu ſeyn. Heckert ſchrieb an die Actionnaire: es würde ihm „ein äußerſt unangenehmes Gefühl erregen, Herrn Schwartz ein trauriges Loos zu bereiten"; da er ſelbſt „ſein Brot reichlich" habe, ſo würde es ihm „keine Ruhe laſſen". Bei einer ſo großen Gutherzigkeit oder einem ſo geringen Muth, denn er ſollte wohl nach dem Willen der Actionnäre imponirend den Anſpüchen Schwartzens entgegentreten, blieb dieſen nichts Anderes übrig, als den Helfer in der Noth der Verpflichtung zu entbinden. Schwartzen bei Wiederholung ſeiner Wünſche wird wiederholt, daß es ſich um Großes handelte, um Rettung eines großen Capitals und eines edeln Denkmals der Kunſt. Schwartz will ſich da den Bedingungen fügen und dem Verſprechen Müllers vertrauen, „daß jedes Stück im neuen Theater, ſo gut wie im Culiſſen-Theater gegeben werden könne", aber ſobald ſich dieſes nicht bewähre, ermächtigt ſeyn, den Contrakt wieder aufzuheben. Schwerlich konnte er erwarten, daß man es auf eine ſolche Bedingung würde ankommen laſſen. Er machte ſich darauf anheiſchig, ſowohl die Miethe des großen Theaters, als die des kleinen zu tragen, wenn man ihm geſtattete, in dieſem, ſo oft er es für gut hielte, zu ſpielen. Einer Forderung der Art war bereits vorgebeugt. Der König gewährte dem Direktor einen jährlichen Zuſchuß von 2000 Thlr. als Miethe für die große Königsloge, die, wenn der Hof nicht anweſend wäre, von den höchſten Militärs und Staatsbeamten benutzt werden ſollte. Schwartz übernimmt die Direction. Wieviel größer auch die Tageskoſten waren, ſeit der

durch einen Prolog vollzogenen „Weihe" am 9. Dez. 1809 des neuen Schauſpielhauſes, ſo iſt der Anfang der Art, daß bei den Bewunderern des Neuen der Genuß durch keine Beſorgniß beſchränkt wird. Der Hof, der nur bis zum 14. Dez. noch in Königsberg verweilte, beehrte ſechsmal die überfüllten Räume *mit* ſeiner hohen Gegenwart. Als man vor 1½ Jahren den Einzug in das große Haus gehalten, weilte die Wehmuth noch gern auf alter Erinnerung und mit einer Feier trennte man ſich,

Von dem liebgewordnen heimſchen Herde *).

Diesmal würde eine ſolche keinen Anklang gefunden haben. Wie man damals zum Ausdruck gegen tyranniſche Bedrückung zum Redner Goethen wählte, indem „Egmont" zum erſten Mal über die Szene ging, ſo jetzt Schillern, deſſen „Tell" zum erſten Mal in würdiger Weiſe dargeſtellt wurde. Noch war kein halbes Jahr verronnen, ſo war der Glanz, den der Architekt und der Decorateur über die Darſtellungen verbreitet, dermaaßen verblichen, daß ein Grauen der Verödung die zuſammenſchmelzende Zahl der Theaterfreunde umfing. Das bunt wechſelnde Repertoir ließ den Schauſpielern keine Zeit zum Nachdenken und verſtimmt genügten ſie im leeren Hauſe nur einer äußerlichen Verpflichtung und die Zuſchauer wiederholten die Klage, daß man im neuen Hauſe nicht hören könne, mit um ſo größerem Recht. Steinberg ſtand, wie vorher, neben Schwartz und half *ihm*, ſoviel er vermogte. Er hatte die Direction ſchon im kleinen Theater ihm ſo gut, wie übergeben, aber das Privilegium, das auf die Schuchiſchen Geſchwiſter ausgeſtellt 1802 in modifizirter Weiſe von Neuem beſtätigt war, hatte er ihm ohne Weiteres nicht ablaſſen können. Dennoch ſah er dem Streit zwiſchen Schwartz und den Actionnairen nur aus der Entfernung zu, indem ihn das Anſehn der Machthaber imponirte, die auf die allerhöchſte Willensmeinung des damals hieſelbſt reſidirenden Hofes verwieſen, und es ihm nicht gleichgültig war, es mit ſeinem einſichtsvollen Freunde

*) In der Abſchiedsrede wurde geſagt:

Lebe wohl denn Zeuge mancher Freuden,
Mancher herzlichen Erhebung Zeuge,
Mancher ſanften, fromm geweinten Zähre,
Mancher heitern, lebensfrohen Stunde.

und Hausgenoſſen zu verderben und mit dem Theile des Publikums, das der Schwartz-Steinbergſchen Verwaltung ungeſchwächten Beifall zollte. Aus dem Dunkel einer unſcheinbaren Wirkſamkeit wird auf einmal Steinberg hervorgezogen als Beſitzer des Privilegiums und Schwartz mag ihn nicht im vollen Genuß des Eigenthumsrechts kränken. Durch „die Nothwendigkeit" ſieht ſich dieſer gezwungen, das Unternehmen aufzugeben und Königsberg zu verlaſſen. Die Ueberzeugung, daß er, das Gute zu fördern, „den beſtehenden Umſtänden nach, nicht ferner" vermag, treibt ihn hinweg. Nach dem Schluß der erſten Darſtellung, der „Schweizerfamilie", in der er geſpielt und geſungen, tritt er am 12. Mai 1810 die Direction an Steinberg ab. „Ich nehme nichts mit, erklärt er ſcheidend, als das Bewußtſeyn, Ihre Liebe verdient und auch die Liebe manches würdigen Mannes errungen zu haben." Um ohne Vorwurf gehn zu können — die günſtige Stelle eines Regiſſeurs des Hoftheaters in Stuttgart hatte er aufgeopfert — übergab er, wie er ſich ausdrückt, die Früchte ſeiner Anſtrengungen, ſeiner Sorgen ſeinem Nachfolger für den geringe Summe der am Ort abzutragenden Schulden. Ein ſpäterer Verſuch, ſich wieder in Königsberg einzubürgern, ſcheiterte gleichfalls an dem „Eigenſinn des Einzigen", nämlich Müller's*), für den das Wort zu nehmen, Prin nicht müde wurde. Nach langem Stillſchweigen richtet Steinberg ſeine Stimme an das Publikum, mit der Verſicherung, daß er die Direction „auf Antrag des Comité" übernommen, und ſich „keiner Intrigue gegen Schwartz ſchuldig gemacht" habe. „Ich habe, ſagt er, den Theater-Apparat für die Summe an mich gekauft, welche gefordert wurde, wahrlich keine geringe Summe, (nämlich 2000 Thlr.), um nicht das Werk in fremde Hände kommen zu laſſen." Er hofft den Beweis zu geben, „daß in dieſem neuen Schauſpielhauſe, ohnerachtet aller eingebildeten Schwierigkeiten, ein Unternehmer doch ſein Fortkommen haben kann." Er lofft — allein Dutzendbillete, häufiges Abonnement suspendu, Vorſtellungen, die unter beſonderem Namen, wie „Etabliſſements-Beneficien" zu zahlreicher Theilnahme anregen ſollen, bringen mehr Verlegenheiten zuwege,

*) Wenigſtens erkannten jetzt nur wenige Actionnaire in dem „Einzigen" den beharrlichen Schwartz.

als daß ſie Verlegenheiten abhelfen. Die Abonnenten werden immer mißgelaunter und unzugänglicher. Unglück laſtet auf der Zeit ſeiner Verwaltung. Die Königin ſtirbt 19. Juli 1810 und wird betrauert, wie ſie beglückte. Für Steinberg iſt der Schmerz ein niederſchmetternder, wenn auch die Landestrauer und die Schließung des Theaters nur bis zum 1. Aug. währt. Man ſieht den thätig rührigen Mann wie wild durch die Straßen rennen und ſich mit der Fauſt an die Stirne ſchlagen. Die Nachſicht, die er in Erfüllung von Verpflichtungen zu oft in Anſpruch nehmen muß, erſcheint halb als Unredlichkeit. Jetzt erklärt er die Gültigkeit der Dutzendbillete bis auf den 1. Oct. hinausſchieben zu müſſen, der Unwille iſt ſo groß, daß er widerrufen muß, ohne die Möglichkeit abzuſehen, Wort halten zu können. Gaſtſpieler füllen für kurze Zeit die Plätze, welche nach ihrem Abzug niemand einnehmen mag. Eine Kette von mißlichen Umſtänden, Verlegenheiten hemmt dennoch den geplagten Director nicht in der eifrigen Wahrnehmung des Geſchäfts, in dem Bemühen, Künſtler und Publikum zufrieden zu ſtellen. Er, der für Wohlleben und Luxus keinen Sinn hatte, ſchränkt ſich noch mehr ein, um nur den Gläubigern gerecht zu werden. Doch allein gegen Wucherzinſen wird ihm geborgt. Alle Mühe iſt vergeblich und ein Aergerniß, wie es im Bühnengeſchäft ohne Ende vorkömmt, iſt zunächſt Veranlaſſung, daß er nach kurzem Krankenlager am 31. Jan. 1811 verſcheidet, 54 Jahr alt. Zufall und Nothwendigkeit wollten, daß das Andenken des Mannes, der redlich und wohlwollend die Liebe edler Freunde verdiente und der nur, weil er nicht die ausreichende Kraft zum Dirigenten beſaß, ſich Feinde machte, verläſtert wurde. An ſeinem Todestage trat der ihm ergebene Weiß als Adam im „Dorfbarbier" und als Schnaps in den beiden „Billets" auf und am 2. Febr. 1811 gab die wieder in Wirkſamkeit tretende Theater-Adminiſtration die Nachricht, „durch Steinbergs Tod ſind ſämmtliche von demſelben eingegangenen Abonnements-Contrakte und ausgegebenen Dutzend-Billete ungültig geworden." Nur um des Anſtands willen und noch mehr aus Theilnahme an den Hinterbliebenen, wurde acht Tage nachher — Luſtſpiele waren indeß aufgeführt — eine Todesfeier veranſtaltet, in der nach gehaltener Trauerrede Dem. Steinberg in Gotters „Marianne" die Titelrolle gab. Die Vorſtellung fand zum Beſten der Mad.

Steinberg geb. Moſer ſtatt. Die Theater-Adminiſtration erwarb von der Wittwe das Privilegium gegen eine lebenslängliche Penſion von 300 Thlr. und Bewilligung einer Loge im erſten Rang. Nur einmal wurde ihr die ſtipulirte Summe ausgezahlt.

So verloſch das Schuchiſche Privilegium, das erworben von Franz Schuch, († 1764) das auf deſſen Sohn gl. N. († 1771) auf die Schwiegertochter Caroline († 1787) und deren Kinder Friderike Bachmann († 1812) und Carl Steinberg vererbte *).

Nur Weniges bleibt über das Schauſpielweſen im Allgemeinen zu berichten, da es in dem geſchilderten Wirkungskreiſe der größeren Künſtler enthalten iſt. Im 18. Jahrhundert gab es kaum eine Theatercenſur, die Anfangs einem Univerſitäts-Profeſſor übertragen war, kaum eine polizeiliche Ueberwachung, denn, wie erzählt iſt, bedeutete ein Freund des Schauſpiels das unruhige

*) In zwei Aufſätzen der Hartungſchen Zeitung in Betreff des 50jährigen Theater-Jubelfeſtes, das zum Andenken der Eröffnung des Steinbergſchen Theaters am 30. Mai 1802 gefeiert wurde, wird die damalige Direction perſiflirt. Aus den alten Comödienzetteln wurde angeführt, die Abonnenten wären durch den Comödienzettel gebeten, es nicht ungütig aufzunehmen, wenn man bei einer Vorſtellung neben dem Billet noch 3 Düttchen verlangte, das Publikum wäre in einer beweglichen Anrede angegangen, ſeine Gunſt einer Schauſpielerin in ihrem Benefiz darzuthun — und bemerkt: „In welchem Renommé dieſe Geſellſchaft ſo wie deren Leiſtungen ſtanden, mag der Umſtand dokumentiren, daß bei uns noch bis auf den heutigen Tag die Geſellſchaft, welche ſich durch innere Zerriſſenheit und Unordentlichkeit auszeichnet, eine Schuchſche Geſellſchaft benannt wird.“ — Preiserhöhungen ſind auch jetzt nicht ungewöhnlich. Anpreiſungen im Intereſſe des Theater-Directors und der Schauſpieler, herzbrechende Aufforderungen zur Großmuth in mehrmaligen Annoncen gehen der Aufführung jedes neuen Stückes, jeder Benefizvorſtellung in der Hartungſchen Zeitung voraus. Wenn Schuchſche Geſellſchaft zum Spottnamen geworden, ſo haben wir es uns dadurch zu erklären, daß nach den oft trüben Verhältniſſen, während Friederike Schuch in Königsberg das Theater leitete, Ruhe und Ordnung durch Steinberg zurückkehrte. Jene Aufſätze ſollen offenbar die neue Zeit im Vergleich zu der vor 45 Jahren als rühmlich hervorheben. Damals wurde aber nicht „Don Carlos“ in einer Weiſe gegeben, als während des Gaſtſpiels Emil Devrients, da das Publikum durch jubelndes Mitſpielen ſich für den Theil der Vorſtellung entſchädigen mußte, in dem das nur zur Statiſtin taugliche Fräulein B. die Königin und ein in der Eile aufgegriffener Held Gr. den Don Carlos ſchmählich parodirte. Und dies begab ſich im Mai 1849. Daß Steinberg im alten Schauſpielhauſe die Zuſchauer, weil ſie in zu geringer Zahl ſich eingefunden, vor dem Anfange verabſchiedete, iſt nicht bekannt.

Publikum, es nicht dahin kommen zu laſſen, daß eine ſolche für nöthig befunden werde. Im neuen Schauſpielhauſe in Königsberg wurde eine Polizeiloge angelegt. Veranlaſſung indeß gab es manchmal zur Begegnung einer Störung im Zuſchauerraume, zur Beſchwichtigung eines Streites auf der Bühne. Bei dem geſelligem Vernehmen aller Schauſpieler unter einander, kam es nicht ſelten vor, daß mancher Mißmuth und Groll mit auf die Szene genommen wurde und ſich hier bösartig genug kund gab. Die Strafe von Seiten der Direction beſtand wohl nur in Rügen und Verwarnungen. Auffallend erſchien, als der erwähnte Gilly aus Berlin beim Bau des Bruinviſchen Theaters bei Gelegenheit der Maſchinerien auseinander ſetzte, daß ſelbſt bei den gewöhnlichen Arbeitern eine Ungeſchicktheit und ein Verſehn mit einem Abzug vom Tageslohn zu beahnden ſey. Da der Schauſpieler Flögel einſt zu ſpät auftrat, erinnerte ein Rezenſent, daß auf anderen Theatern ein ſolches Verſäumniß mit einem Theil der Gage verbüßt würde und daß Geldſtrafen eingeführt werden mögten. Als eine vom kleinen Hauſe und beengten Platz ſich herſchreibende Gewöhnung der Schauſpieler, iſt es wohl anzuſehen, daß ſie vom Rezenſenten B. und nachmals von Kotzebue getadelt wurden wegen des nahen Zuſammenſtehens beim Spiel. Ohne daß die Vertraulichkeit motivirt war, pflegten ſie ſich anzufaſſen, ſich die Hände zu drücken.

Bei dem Intereſſe, das die Oper gewährte, that man gern auf das Ballet Verzicht. Es waren nur Fremde, die bisweilen in theatraliſchen Tänzen ſich zeigten. Der ehemalige kgl. preußiſche Balletmeiſter Duquesney mit ſeiner Gattin geben in Danzig und Königsberg Vorſtellungen unter Mitwirkung verſchiedener Schauſpieler „das Satyrfeſt", „die Gruppen von Herkulanum". Im J. 1808 werden Ballete aufgeführt, wie man ſie noch nicht geſehn, von den ausgezeichneten Tänzern aus Berlin Gasparini, ſeiner Frau und Moſer (behauptete man gleich, daß das genannte Ehepaar früher noch Vorzüglicheres geleiſtet) „der Blumenkranz", „das ländliche Feſt oder der gefoppte Liebhaber." In einem Zwiſchenakt tanzt 1807 der Carabinier Bellegarde eine Anglaiſe.

Franzöſiſche und italieniſche Künſtler gaben bisweilen dem Schauſpiel eine abwechſelnde Färbung, ohne durch ihre Leiſtungen

einen Eindruck zurückzulaſſen. Mitglieder des franzöſiſchen Theaters in Hamburg: Fourés und Frau, Bernard, Duclos, Jubelin geben 1805, d'Alayracs „Adolphe et Clara", Pergoleſi's „La servante Maitresse." Eine kaiſerlich ruſſiſche Schauſpielergeſellſchaft veranſtaltete 1806 eine Vorſtellung „Prêté rendu und L'Aussaut de valet." Gleichfalls kaiſerlich ruſſiſche Schauſpieler Laneau und Frau führten an zwei Abenden auf Dieulafoi's „La double epreuve" und Rouſſeau's „Pygmalion". Ein Mitglied der italieniſchen Oper in Petersburg, Rovedino trat einmal auf in dem komiſchen Intermezzo „il poltrone inamorato" mit der Muſik vom kaiſerlich ruſſiſchen Kapellmeiſter Antonolini. Weiß in der Rolle eines Bedienten ſpielte mit.

Unter den deutſchen Gaſtſpielen ſind namhaft zu machen Kaſeliz von Berlin, der, da er einen gefährlichen Nebenbuhler in Unzelmann erſtehen ſah, wahrſcheinlich eine anderweitige Anſtellung ſuchte und 1806 in einer Reihe grotesk komiſcher Rollen auftrat, ferner die beiden Baſſiſten vom Petersburger Theater Hübſch und Hunnius.

Welche Stücke auf den Theatern in Danzig und Königsberg beſonders beliebt waren, leuchtet aus den Nachrichten über die vorzüglichſten Darſteller hervor. Nicht ohne Intereſſe dürfte es aber ſeyn, zu erfahren, wann die bedeutenderen Schauſpiele und Opern zuerſt zur Aufführung kamen. „Fürſt Blaubart", „die Schweſtern von Prag" und der „Dorfbarbier" 1802, „Camilla" und „der Waſſerträger" 1803, „Lodoiska", „Wallenſteins Tod", „die Schachmaſchine", „Maria Stuart" (zu Schwartzens Benefiz) 1804. Den theatraliſchen Feſttagen wurde nach 1805 noch Schillers Todestag angereiht, veranlaßt durch die, an die deutſchen Bühnen ergangene Aufforderung, durch Vorſtellung einer ſeiner Tragödien zum Beſten der Erben des Dichters den Dank den Manen des Verewigten zu bethätigen. Daß die Einnahme einer der zur Schillerfeier veranſtalteten Muſter-Darſtellungen weiter befördert werden ſollte, giebt nicht der Comödienzettel an. „Fanchon", „das unterbrochene Opferfeſt" 1805, „Macbeth" in der Schillerſchen Bearbeitung, „Figaro's Hochzeit", „der Calif von Bagdad", „Das war ich" von Hutt, „Nathan der Weiſe"

in Königsberg (zum Benefiz des Kühneschen Ehepaars), 1806 in Danzig, ein halbes Jahr später „Braut von Messina" (in Danzig früher als in Königsberg), „Turandot", „Aline" 1807, „Weiberkur" von Pär, „Othello" in neuer Bearbeitung, „Egmont" *), „Phädra", „Fridolin", der von Holbein gefiel eben so sehr, *als* der von Friedrich Walter, der früher mit Gesangstücken von Hiller gegeben wurde, mißfallen hatte, 1808 „Sargines", „die musikalische Tischlerfamilie", „Salomo's Urtheil", „Phädra" 1809, „Tell", „Braut von Messina", „Schweizerfamilie" 1810, Glucks „Iphigenia" in Danzig 1811. In Königsberg, nachdem 1805 Szenen daraus in einem Concert, später ein Paar Akte aufgeführt waren, fand die Darstellung der ganzen Oper erst 1815 statt.

Manche veraltete Stücke, die vordem eine große Wirkung hervorgebracht, kamen noch bisweilen vor. „Röschen und Colas" 1803, „Julius von Tarent" 1804, er wurde zuletzt in Danzig 1822 gegeben, „die Zwillinge" 1806, „die schöne Arsene" 1806, „Ariadne auf Naxos" 1808, das Duodram wurde als eine Parodie auf das Bravourspiel von zwei neunjährigen Kindern gegeben, wie bereits 1786 in Hamburg die Medea, von einem zehnjährigen Mädchen dargestellt war.

Die Besetzung der Oper und des Schauspiels in Königsberg und Danzig ist aus folgender Zusammenstellung zu ersehn.

Hochzeit des Figaro.

	Königsberg 1806.	1809.	Danzig 1810.
Almaviwa	Hr. Deichmann.		Hr. Bachmann d. ä.
Gräfin . .	Mad. Schwarz.	Dem. Müller, nachmal. Mosevius.	Mad. Ritzler.
Susanna .	Dem. Bessel d. ä.	" Sehring.	Dem. Bachmann.
Figaro . .	Hr. Sehring d. j.	Hr. Blum.	Hr. Fischer.
Marzelline	Mad. Wolschowski.	Dem. Holzbecher.	Mad. Hoffmann.
Bartolo .	Hr. Beinhöfer.	Hr. Fleischer.	Hr. Frank.
Basilio . .	" Emter.		" Hüray d. ä.

*) Außer „Clavigo" wurden von Goethe „die Mitschuldigen" und „die Geschwister" aufgeführt. In einem Carnierschen Festspiel finden wir Verse aus „Tasso" eingeflochten.

Fanchon.

	Königsberg 1805.	Königsberg 1810.	Königsberg 1815.	Königsberg 1817.	Danzig 1807.
Fanchon	Dem. Beſſel d. ä.	Mad. Schmidt.		Mad. Möſer.	Mad. Mainzer. Mad. Ritzler
Francaville	Hr. Weiß.		Hr. J. Miller.	Hr. Minarzik.	Hr. Ciliax. 1810.
Huſaren-Offizier .	» Deichmann.			» Roſenberg.	» Bachmann d. ä.
Abbé	» Schwartz.	Hr. Schmidt.	» Fedderſen.	» Meixner.	» Bachmann d. j.
André	» Nelkenbuſch.	» Moſevius.	» Angely.	» Unger.	» Brede.
Martin	» Sehring d. j.	» Fleiſcher.	» Moſevius.	Carl Döbbelin.	» Kramp.

Nathan.

	Königsberg 1806.	Königsberg 1813.	Königsberg 1815.	Danzig 1806.
Saladin	Hr. Kühne.	Hr. Anſchütz.	Hr. Fedderſen.	Hr. Bachmann d. ä.
Sittah	Mad. Lanz.	Mad. Moſevius.	Mad. Krickelberg.	Mad. Bachmann d. j.
Nathan	Hr. Schwartz.		Hr. Ferſen.	Hr. Kramp.
Recha	Mad. Kühne.	Dem. Toskani.	Mad. Fedderſen.	Mad. Ciliax.
Daja	» Wolſchowski.			Mad. Kramp.
Tempelherr	Hr. Büttner.			Hr. Ciliax.
Derwiſch	» Carnier.	Hr. Spangler.	Hr. Moſevius.	» Krampe.
Patriarch	» Ströbel.		» Pfeil.	» Hüray.
Kloſterbruder . . .	» Fleiſcher.	Hr. Beinhöfer.	» Krickeberg.	» Mengershauſen.

Braut von Messina.

	Danzig 1807.	Königsberg 1807.	Königsberg 1810.
Isabella .	Mad. Kramp.	Mad. Schwartz.	
Manuel .	Hr. Müller.	Hr. Büttner.	
Cesar . .	» Ciliax.	» Kühne.	Hr. Blum.
Beatrice .	Mad. Müller.	Dem. Schönhuth.	Dem. Sehring.
Diego . .	Hr Kramp.	Hr. Wolschowski.	Hr. Ströbel.
Chorführer	» Mengershausen.	» Fleischer.	» Blumauer.
— .	» Weisschuh.	» Carnier.	» Deichmann.

Das Räuschchen.

	1805.	1812.	Danzig 1811.	Königsberg 1850.
Busch	Hr. Beinhöfer.		Hr. Flögel.	Hr. Lanz als Jubilar.
Major Busch .	» Kühne.	Hr. Büttner.	» Ludewig.	» Steinmüller.
Karl Busch . .	» Büttner.	» Dragheim.	» Schirmer.	» Rüger.
Mad. Bernhard	Mad. Wolschowski.		Mad. Kramp.	Fräul. Huber.
Wilhelmine . .	» Kühne.	Dem. Toskani.	» Lienau. Gast.	» Steinau.
Julchen	Amal. Steinberg.	F Deichmann.	Minna Herlich.	Adelh. Freude.
Wunderlich . .	Hr. Fleischer.	Hr. Schmidt.	Hr. Kramp.	Hr Richter.
Sophie	Dem. Bessel		Dem. Toskani.	Fräul. Meyer.
Eduard	Hr. Blum.	» Pauly.	Hr. Plettner d. ä.	Hr. Schwartz.
Rath Brand .	» Weiß.		» Hürap.	» Hassel.

In Memel, in Tilsit und in andern littauischen Städten zeigte sich schon frühe Theilnahme für theatralische Vorstellungen, die wandernde Truppen von Zeit zu Zeit veranstalteten. In Tilsit bildete sich ein Theater-Comité, in Memel, Tilsit, Insterburg wurden Schauspielhäuser gebaut und in Gumbinnen ein Lokal dazu bleibend eingerichtet. Ob dadurch, bei den nothwendig erhöhten Kosten, eine Vergrößerung des Genusses bewirkt worden, ist fraglich.

Aus einer Angabe auf einem Danziger Komödienzettel ersehen wir, daß bei Anwesenheit der Großfürstin in Memel 1777, daselbst eine dramatische Feier stattfand, denn das „ganz neu gefertigte Ballet mit neuen Decorationen und Kleidern" wurde in Danzig wiederholt: „die von der Tugend beschützte Unschuld" von Voltolini, in welchem Hauptschäfer und Schäfer, Hauptschäferinnen und Schäferinnen auftraten. Im J. 1780 schloß die Schuchische Gesellschaft in Memel ihre Vorstellungen mit „Mac-

beth". Eine andere Gesellschaft war die der Mad. Koppe, früher von Koppe (Köppi) und Runge geleitet, die mit Genehmhaltung der Directorin Schuch die kleinen Städte bereiste *). Sie gab in Memel etwa 1795 das Trauerspiel: „Montrose". Vom Aufenthalt der Steinbergschen Gesellschaft in Memel zur Zeit, da der Hof daselbst residirte, ist früher gesprochen.

In Tilsit soll schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Directrice Ohlin ihr Theater aufgeschlagen haben. 1772 spielte die Schuchische Gesellschaft in Tilsit und Gumbinnen. Der Schauspieler Heckert errichtete eine Truppe für Littauen, die eine Reihe von Jahren bestand. Zu ihr gehörte um das Jahr 1809 Nelkenbusch (Ludewig), 1817 August Günther, der später das Directorat übernahm. Für Königsberg, da Heckert daselbst den Director Schwartz aus dem Felde sollte schlagen helfen, stellte er Mad. Ritzler und Feddersen an. Es spielten bei ihm Hesse, Weyland, Mad. Wagner, geb. Deichmann, die später in Königsberg Aufnahme finden. Als daselbst Döbbelin die Direction aufgiebt, gewinnt Heckert einen ausgezeichneten Musikdirektor in Präger und seine Truppe vermehren Laddey, Sempf. Da dessen ungeachtet 1817 sein Unternehmen in Verfall geräth, soll Isouard's „Aschenbrödel" in der Herklotsschen Bearbeitung ihn retten. Mad. Bachmann, wahrscheinlich geborne Schmähling, ist zur Darstellerin der Aschenbrödel erkohren, aber die angekündigte Vorstellung kömmt nicht zu Stande und Heckert sieht sich genöthigt, die Zügel der Regierung in die eines Comité niederzulegen. Dieses tritt 1818 in Wirksamkeit. Merkwürdig ist es, daß 1817 in Tilsit neben dem „gemeinnützigen Wochenblatt", das einige theatralische Aufsätze bringt, auch noch ein besonderes „Theaterblatt" erscheint, mit dessen absprechendem Ton sich die Schauspieler nicht einverstanden erklären.

*) Theater-Kalender 1796. S. 215.

Sechste Abtheilung.

Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Friedrich Wilhelms III.

Unter vielen Directionen die von Hüray, von der Hendel-Schütz, von Kotzebue und von A. Schröder.

Nichts griff in die Verhältnisse des Theaterwesens in Königsberg gewaltsamer ein als der einst als originell gepriesene Bau des Schauspielhauses auf dem Königsgarten. Es ist daher hier der Ort, über ihn und nicht weniger über die Neugestaltung im Allgemeinen zu sprechen, die im 19. Jahrhundert an verschiedenen Orten in Aussicht gestellt wurde. Oben ist bereits Breysig genannt, der schon in Stieglitz' Encyclopädie gerühmt wird als „einer der ersten und geschicktesten Theatermaler, der durch viel vortreffliche Arbeiten hinlänglich bewiesen, daß er in der Kunst, Decorationen zu malen, gründliche theoretische und praktische Kenntnisse besitzt" und der später seine mannichfachen Spekulationen über Theaterbau und Alles, was damit zusammenhängt, in vielen Abhandlungen (leider in einer oft unverständlichen Ausdrucksweise) den Kunstfreunden zur Prüfung übergeben hat. Der Prof. Breysig war bis zu seinem Tode Director der Kunstschule in Danzig, er war der Maler der Decorationen in dem abgebrannten neuen Schauspielhause in Königsberg. Ursprünglich Architekt veranlaßte er Architekten, wie Catel, besondere Aufmerksamkeit dem Theater zu widmen, um dem glänzenden Schein durch den Grund der Wahrheit ein solides Ansehn zu geben und dem Kunstgepränge den edleren Stempel der Kunst aufzuprägen. Sie stimmten in ihren Ansichten nicht überein und um so weni-

ger war es möglich, das Hergebrachte aufzuheben, am wenigsten denen, die durch eine durchgreifende Reform etwas Neues, den Geschmack Befriedigendes aufzustellen versprachen.

In Pujouly's „neustem Gemälde von Paris", das 1801 erschien und von Breysig als eine rühmliche Auctorität angeführt wird, sind Vorschläge zur Verbesserung der Bühne gemacht, mit greller Hinweisung auf die gangbaren Uebelstände. Nothwendigkeit, so meint jener, fordere es „sich über eine Menge kleinlicher Gewohnheiten emporzuschwingen, die uns noch aus dem Kindheitsalter der Kunst ankleben." Zuerst wird gegen die naturwidrige Beleuchtung von unten geeifert, denn wie die Bühnen-Künstler den geistigen Anhauch von unten empfangen, so auch das Licht „aus dem Tartarus" anstatt vom Himmel her. Noch lächerlicher ist die Sucht „Coulissen anzubringen, die den Blättern eines Bettschirms gleichen. Da nur eine einzige Person in den genau bestimmten Gesichtspunkt gestellt werden kann, den der Maler gewählt hat, um seine Linien zu zeichnen, so folgt daraus, daß von 2000 Zuschauern 1999 sich außer dem gehörigen Gesichtspunkte befinden" und nichts andres als eine abenteuerliche Bauart sehn. „Linien ohne Ordnung, ineinander geschobene Karniese, Gebälk ohne Symmetrie und Wechselbeziehung." Bei der Widersinnigkeit der Coulissen nehmen die Schauspieler nicht Anstand überall auf- und abzutreten, so daß sie oft „zu der Fensteröffnung hereinkommen und zu dem Kamine hinausgehen." Vergebens giebt man Verbesserungen an, wie „die geschlossenen Säle, die man in mehreren Schauspielen versucht hat; die Coulissen behalten immer die Oberhand." Wie der Verfasser bei Innen-Ansichten an ihnen Anstoß nimmt, so bei Außen-Ansichten („für welche man immer ungleiche Rahmen nöthig haben wird") an den Soffitten; durch sie wird der „Himmel in gleiche Zonen getheilt, die ziemlich so aussehn, wie Stücke Leinwand die man an den Wipfeln der Bäume ausgespannt hätte, um sie im Thau zu bleichen."

Nicht allein im Innern, sondern auch im Aeußern soll der Theaterbau Charakter bekunden.

C. Heideloff gab den Entwurf zu einem neuen Theater in Nürnberg. Er, der die deutsche Baukunst des 13. Jahrhunderts

durch die Erweckung der allverbreiteten Bauhütten wieder einzuführen trachtete, der in Nürnberg das Mittelalterliche wahrte und zu neuem Glanze erhob, mogte in seiner Pflanzung nicht ein Theater als ein exotisches Gewächs aufsteigen sehn*). Auch das Theater sollte sich zur Gothik verstehn in engem, unbequemem Raum, wodurch es in der Stadt, die „in seinen Hauptgebäuden den eigenthümlichen Charakter der Vorzeit trägt, den zur Seite aufsteigenden Thürmen des Sebaldus-Domes und überhaupt mit dem Malerischen der ganzen Umgebung in Einklang erhalten" würde. In einem Theater der Art schmeichelte sich der Baumeister, eine einzige, dem Ruhme der alten Kunststadt würdige Erscheinung darzubieten. Wie die Zeichnung lehrt, so ist die Bühne, so knapp sonst das Maaß genommen ist, 200 F. tief und kann bis auf 250 F. erweitert werden. Da die Gothik tiefe Verhältnisse verlangt, so nahm Heideloff an der beliebten Forderung, längs einer langen Culissenreihe in eine weite Perspektive zu schauen, um so weniger Anstoß und er ließ den Leuten im Inneren ihre Freude, wenn man ihm nur im Aeußern Freiheit gestattete. An der Schauseite bilden Spitzbogen-Arcaden den Eingang zu einer Vorhalle, große Spitzbogenfenster erheben sich über ihnen als zweites Geschoß und im Giebel, der in der Mitte emporsteigt, glaubt man auf dem kleinen Aufriß eine bildliche Verzierung zu erblicken, die dem Sinn der Mysterien-Dramatik entspricht. In Betreff des letzten Punktes erhält man aber durch die Erklärung den Aufschluß, daß die Figur, die für Gott Vater unter Engeln gehalten werden könnte, den Meistersänger Hans darstellen soll. Wie ein pathetisches Trauerspiel in Hans Sachsischer Poesie erscheint der schreiende Unterschied zwischen dem Außen und Innen; das Theater ist ein Gegenstück zu den von einem Münchner Baumeister in Vorschlag gebrachten Gotteshäusern, welcher das Rechte gefunden zu haben glaubte, wenn er sie von außen als griechische Tempel, von innen als gothische Kirchen anordnete. Heideloff gewann für sein Theater die lange und schmale Gestalt, indem er die Ankleidezimmer, die Garderobe, die Magazine für Dekorationen und andere Utensilien, das Probe-

*) Entwürfe zu einem neuen Theater-Gebäude in Nürnberg. Nürnberg, 1829. fol.

zimmer u. ſ. w. in angrenzende, mit allerlei Gemächern ſich langhinziehende Baulichkeiten verlegte.

Ganz anders iſt das Theater, wie es ſich der verſtorbene Baumeiſter Louis Catel als einen Tempel der Kunſt denkt *).

Das Szenengebäude zeigt im Grundriß ein Oblong, das viermal ſo lang als breit iſt. An daſſelbe und zwar an eine der langen Seiten ſchließt ſich der Zuſchauerplatz, das Theatron im Halbkreis an, das bis auf das Halbkuppeldach ein antikes Anſehn zeigt mit den drei Arkadengängen übereinander. Ungeachtet der geringen Tiefe des Bühnenraums bleibt hinter der Hinterwand noch ein beträchtlicher Platz. Bei einem Schauſpielhauſe, das 15—1600 Zuſchauer faßt, ſchlug Catel die Breite des Proſzeniums auf 60 F. an. So will er dem Uebelſtande begegnet wiſſen, daß man ein Szenenbild ſonſt nur als etwas Zerſtückeltes ſehe, dem Uebelſtande, daß reihenweiſe gemalte Schirme an den Seiten und an der Decke wahrgenommen werden. Keine Culiſſen, keine Soffitten, ſondern nur eine Hinterwand, ſo groß, daß ihre Grenzen nirgend als am Boden geſehn werden, nämlich 180 F. breit und 60 F. hoch. Um Fernſichten zu Stande zu bringen, wo die täuſchende Malerei nicht ausreicht, will er, daß ein Theil mitten in der Hinterwand ausgeſchnitten und die Tiefe von 40 F. bis zu der zweiten Hinterwand auf 60 F. vergrößert wird. Nach ihm ſoll die Proſzeniumweite oder der Rahmen, wie er ſich ausdrückt, für das Szenenbild ein veränderlicher ſein, damit nicht „Bauernſtuben von koloſſaler Größe und Paläſte ſo klein wie Bauerhütten" erſcheinen. Er ſchlägt eine Vorrichtung vor zur Verkleinerung, ſo daß nur der mittlere Theil offen bleibt, der bei beengten Zimmern eine geſchloſſene Bühne darſtellt mit drei Wänden und einer Decke. Die Gardine, die bis an „die poſitive Oeffnung der vorgeſtellten Szenen reicht, ſei mit Gegenſtänden bemalt, die als die äußerſte Umgebung des im Durchſchnitt gezeigten Raumes erſcheinen als z. B. mit Mauerwerk, mit Vorhängen und andern dergleichen Dingen."

Wenn der Verfaſſer auch ſagt, daß keine vollkommene Täuſchung zu erwarten ſtehe, daß „das Szenengemälde an und in

*) Vorſchläge zur Verbeſſerung der Schauſpielhäuſer. Berlin 1818.

ſich ſelbſt nur als Symbol des wirklichen, in dem Gedichte angedeuteten Ortes der Handlung betrachtet werden kann," ſo will er doch durch eine Bekleidung den nackten Bretterboden „zu jeder neuen Szene mit derſelben in wahrſcheinliche Verbindung" gebracht ſehn. Damit nicht die aus der Tiefe nach vorn vortretenden Schauſpieler der gemalten Perſpektive widerſprechen, ſo ſollen ſtatt ihrer im Hintergrunde bewegliche Puppen in übereinſtimmender Kleidung wahrgenommen *), damit bei der Szenenverwandlung nicht Mauern und Bäume ſich Angeſichts der Verſammelten fortbewegen, ſo ſoll das Theater während des Vorgangs verfinſtert werden.

Das Unpraktiſche erhellt aus dem Angeführten und tritt bei näherer Erwägung noch deutlicher vor. Bei der Breite der Hinterwand iſt es kaum anders möglich, als daß der Maler bei Zimmern eine weite Perſpektive darſtellt, alſo leicht keine praktikablen Thüren anbringen kann. Der Schauſpieler iſt demnach genöthigt von der Seite her den weiten Raum der Bühne zu durchmeſſen. Frei ſtehende Thüren, wie ſie heut zu Tage an den Seiten vorgeſchoben werden, dürften nicht nach Catel's Geſchmack ſeyn und müßten ſich ohne Couliſſen auch noch abenteuerlicher ausnehmen, vollens, ſobald mehrere Thüren an einer Seite gebraucht werden. Wenn das Auftreten ſchon größeren Aufenthalt veranlaßt, um wie viel mehr das Abräumen der Bühne vor einer Verwandlung. Die Vorſtellung würde dadurch ſich unerträglich in die Länge ziehn. Catel geſteht, daß die übliche, aller maleriſchen Wirkung widerſtrebende Beleuchtung beibehalten werden müſſe, daß es „beinahe ganz unmöglich, etwas Beſſeres zu erfinden" ſey. Sie gewährt der Mitte des Szenenbildes gerade das wenigſte Licht und

*) Von den Puppen, deren ſich Noverre in ſeinen Balleten mit Glück bedient haben ſoll, wird an drei Stellen der Schrift geſprochen. Bei den darzuſtellenden Zügen will er, daß nach Maaßgabe der verſchiedenen Gründe verſchiedene große, von untenher zu bewegende Marionetten von links nach rechts und umgekehrt vorgeführt werden ſollen, als Repräſentanten der endlich nur im Vorgrunde erſcheinenden Schauſpieler. (Im „Hund des Aubri" werden im gedruckten Stück Kinder in Vorſchlag gebracht, die in der Ferne den Mord darſtellend als Ebenbilder der vorn auftretenden Schauſpieler ihnen gleich gekleidet ſeyn ſollen). Wenn der Dichter ein fernes Schiff landen und Perſonen ausſteigen läßt, ſo ſoll gleichfalls ein Puppenſpiel zum Beſten gegeben werden.

dieſer Fehler würde bei einer Breite von 180 F. beſonders auffallend und ſtörend ſeyn. Aber auch bei zulänglicher Beleuchtung würde der Maler der großen Hinterwand ſich nur bei einem kleinen Theil der Schauenden Dank erwerben können. Wer ſeitwärts ſteht, wird ein ſonderbar zuſammengeſchobenes Weſen zu ſehn bekommen. Gegenſtände, für die eine beſtimmte Größe iſt, werden häufig kaum kenntlich erſcheinen, eine Windmühle wird zum ſchlanken Obelisken, eine Reihe von Säulen, die an dem einen Theile der Hinterwand das richtige Maaß haben, werden am andern zu Bambusröhren, Baumſtämme zu Blumenſtengeln ſich verſchmälern.

„Wie lächerlich auf einer gewöhnlichen Bühne" ſich auch Mancherlei ausnehmen mag, ſo wird Vieles gern überſehn bei den Zugeſtändniſſen, die bei jeder Kunſt der Künſtler von Seiten der Zuſchauer und Zuhörer in Anſpruch nehmen muß. Es fragt ſich, ob Catel geringere verlangt und die Baumeiſter der neueſten Zeit haben ſich wohl gehütet, bei Abſtellung mancher Mängel die üblichen Formen im Innern weſentlich zu verändern.

So hat man in Breyſigs theaterkritiſchen Speculationen kein Heil für das Theater gefunden. Der Prof. Breyſig gehörte noch der Zeit an, in der die Pflege, die die Fürſten den National-Theatern angedeihen ließen, in gar keinem Verhältniß mit der ſtand, die den bildenden Künſten ſonſt zu Theil wurde. Dieſe wurden eben nur geduldet. Damals galt der Theatermaler viel, ein Bibbiena, Verona, J. Quaglio. Schinkel gab Bilder zu den Decorationen der Berliner Theater, z. B. zu denen der „Undine" von Hoffmann. Kein Wunder, daß Breyſig an der Benennung: Decorationen Anſtoß nahm, weil Decorationen oder „Verzierungen nur Nebenſache und nicht weſentlich ſind", um ſo mehr als ſich daran der Ausdruck theatraliſch knüpft, worunter man „im gemeinen Leben den Begriff einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung" verſteht. Wenn er es auch nicht geradezu ausſpricht, ſo iſt es nach ſeiner Anſicht der Theatermaler, der der Schauſpiel-Vorſtellung die Folie unterlegt. In ſeinen Erfindungen muß er „eine Schule des Geſchmacks" aufſtellen, alſo im griechiſchen Tempel keine gekuppelten Säulen, keinen Giebel im Innern. „Die Schauſpiel-Szenen ſollen ganz die Natur darſtellende Gemälde ſeyn." „Auf der Schaubühne muß ſich der

Künſtler vornehmen, durchaus vollkommen zu täuſchen, und Alles vermeiden, was dieſem Zwecke zuwider laufen würde." Er iſt genöthigt, mancherlei anzubringen, was dem guten Geſchmack entgegen ſteht, doch muß er es verſtehn, „ihn dennoch dabei nicht aus dem Auge zu verlieren." Die Bedeutung des Theatermalers wird heut zu Tage nicht mehr wie vordem anerkannt. Wenn auch, nachdem Domenico Quaglio die ererbte Decorations-Malerei aufgegeben, ein Bruder in ihr noch treffliches leiſtet, wenn Carl Gropius und ſeine Nachfolger dem Beiſpiele Schinkels mit Glück nacheifern, ſo fragt doch jetzt kaum jemand mehr nach dem Maler der wirkſamſten Decorationen und tadelt und rühmt nur im Allgemeinen die Anordnung.

Eine koloſſale landſchaftliche Fernſicht auf einer großen Steinwand im Schwetzinger Garten, die unter beſtimmten Bedingungen dem Beſucher gezeigt, auf ihn eine täuſchende Wirkung ausübt, brachte Breyſig auf den Gedanken, durch den Zauber der Malerei den Begriff des geſchloſſenen Raumes ganz aufzuheben, und er wurde der Erfinder des Panorama.

Seitdem hätte er gern die ganze Natur, alle bildenden Künſte durch die Kenntniß, Einſicht und Erfindſamkeit des Malers auf das Theatergerüſt verpflanzt geſehn und er phantaſirte Grandioſes von dem Theaterbau um einer grandioſen Täuſchung willen. Er denkt ſich ein „Kosmotheater" ein eigentliches Panorama-Theater, in dem die Zuſchauer aus Logen über einander ein Rundgemälde ſich abwickeln ſehn. „Unter dieſem Theater, ſagt er, verſtehe man ein Theater, in welchem alle Wirkungen der Natur und Kunſt durch Kunſt täuſchend hervorgebracht werden, in welchem jede beliebige Schauſtellung und jedes beliebige Schauſpiel gegeben werden kann. Ein ſolches Theater macht alle Arten von Theater überflüſſig." Wie billig verſchwindet ſo das Schauſpiel im Welttheater *). Er ſelbſt aber gibt es aus Gründen der Koſt-

*) Breyſig rühmt die Italiener, denn „ſie ſehn auf Wirkung (Effekt) und dies füllt die Kaſſe. Dieſen Kunſtgriff ſollte man mehr benutzen Aus dem Vortheile der Kaſſe nur kann das Ganze beſtehn. Aus dem Grunde geht die Wirkung dem übrigen Guten und Schönen vor." Das letztere haben wir zu unſerem Leidweſen genugſam erfahren, ſeitdem es gilt, große Schauſpielhäuſer zu füllen.

barkeit auf, ein ſolches Univerſal-Theater zu bauen, das Alles gewähren ſollte, wozu, um Einzelnes anzuführen, neben Setzſtücken auch „Legeſtücke" zur Verwandlung des Fußbodens nothwendig wären. „Viele Schauſpiele müßten umgearbeitet werden", ſollte „das Panorama in eine Schauſpiel-Anſtalt umgeſchaffen" werden.

Breyſig, als er ſich in Magdeburg, daſelbſt als erſter Lehrer an der Kunſtſchule angeſtellt, National-Theatermaler nannte und 1799 ſeine erſte Abhandlung über Theaterbau ſchrieb *), gab zu ihr eine Abbildung mit vier Culiſſen-Paaren. Als er als Kunſtſchul-Director in Danzig ſeine Szenographie des Königsberger neuen Schauſpielhauſes" herausgab, ſpricht er von einem panoramiſchen Theater, das keine Culiſſen leidet. Schon früher, damals als der Baudirektor Müller in Königsberg ein Theater neuer Erfindung aufzuführen verhieß, erklärte er: „ein Theater ohne Flügel iſt gar nichts Neues. Das kleine Theater im Bade zu Dresden hat keine Culiſſen. Die Szenen beſtehen in durchbrochenen und ganzen Proſpecten. Eine andere Art dergleichen Theater hatte Schröder in Hamburg, wobei Proſpecte, welche mit dem Hinterproſpecte beinahe rechtwinklich angebracht, die Stelle der Flügel vertraten" **).

Breyſig hatte an der Kunſtſchule in Danzig nicht weniger ſegensreich gewirkt wie in Magdeburg, als er 1806 in Folge kriegeriſcher Ereigniſſe als ein rüſtiger vierzigjähriger Mann ſich genöthigt ſah, die Leitung des Inſtituts für mehrere Jahre aufzugeben †). Willkommen war es ihm daher, in Königsberg volle

*) Skizzen die bildenden Künſte betreffend. Magdeburg 1799. Bd. I. Heft 1. „Ueber den Bau, die Maſchinerie und Malerei des Theaters." 1800. I. 2. „Grundſätze der Theaterſzenen-Malerei." 1801. II. „Theaterweſen. Bemerkungen über Theaterſzenen-Malerei." Neue Skizzen, Danzig 1806. II. I. „Ueber den Werth eines Kunſtprodukts, Rollenvertheilung." 2. „Ueber den Bau des Theaters. Anrathung der Theater ohne Flügel (Culiſſen), Szenographie des Danziger und anderer Theater betreffend" u. ſ. w. — Szenographie des Königsberger neuen Schauſpielhauſes nach beſſern Grundſätzen. Königsberg 1808.

**) In dem oft angeführten Werke von Meyer, „F. L. Schröder" geſchieht dieſes Umſtandes keiner Erwähnung."

†) Anger, „Profeſſor Breyſig." In den N. Prov. Blättern Bd. X. S. 112.

Beschäftigung zu finden und die Decorationsmalerei des in den Mauern bereits stehenden Schauspielhauses zu übernehmen, um so willkommner, als er in freudiger Begeisterung der Welt laut verkündigen konnte: „endlich sind wir die Fesseln los, die die auf allen Schaubühnen statthabenden Coulissen den Malern anlegten. Zu Königsberg hat Müller die Bahn gebrochen und ein Theater erbauet nach den von Theaterkünstlern lange gehegten Wünschen.“ „Er hat Königsberg die Ehre und das Vergnügen gemacht, das erste Theater der Art zu besitzen“, das „wohl das beste überhaupt seyn“ mag. Er hat beseitigt, was „die Kunst zum Handwerk herunterbringt“ und jene sieht sich nicht mehr „durch Gewohnheit und Herkommen beschränkt.“

„Die Lust und die Begierde, dieses Theater zu heben“ durch den Zauber seiner Kunst, ließ ihn alle Schwierigkeiten gern überwinden. Nicht ahnte er, daß das Denkmal seiner Anstrengungen, ehe er ihrer froh geworden, spurlos verschwinden sollte sammt seinem ganzen künstlerischen Besitzthum, daß er mit thränenvoller Wehmuth bis zu seinem Tode an die Einbuße und den Aufenthalt in Königsberg zurückdenken würde, wo ihm, wie er oft klagte, kein Tag ohne Trauer verflossen wäre. Den ganzen Winter hindurch malte er in dem Saal des neuen Schauspielhauses, ehe derselbe sich im heizbaren, fertigen Zustande befand. Bauschutt und Regenwasser verdarb wiederholt die Dekorationen, während er noch an ihnen malte. Der Saal war so klein, daß er nur immer ein Sechstel der Hinterwand (sie nur in „sechsmal verschiedenen Auflagen“) malen konnte. Der Gewinn wurde ihm durch Vertheuerung der Materialien (einige Farben kosteten „das Siebendoppelte“) beträchtlich verkürzt. Er verschmähte alle Beihülfe außer der, die ihm von Streichern gewährt wurde, und wußte es allein dem Prof. Knorre, Director der Kunstschule in Königsberg, Dank, der in der Vorstellung eines antiken Saals das Malen der Statuen und Reliefs aus Freundschaft übernahm. Es gehörte seine Arbeitskraft, sein jugendlicher Eifer dazu, um in kürzester Zeit „mit den Treibhaus-Früchten“ so weit zu gedeihen, daß am 29. April 1808 die Einweihung des Theaters stattfinden konnte. Die Pracht der Dekorationen von unbegreiflich täuschender Wirkung entzückte allgemein. Am 1. Juli 1808 lag all die Herrlichkeit in rauchenden Trümmern begraben und zugleich bei-

nahe Alles, was Breysig als Studien während seiner ganzen Laufbahn gezeichnet, geschrieben und gesammelt am Rhein, in Frankfurt a. M., Magdeburg, Dresden, Kopenhagen, Rom u. s. w.*), denn er pflegte während der Arbeit unter seinen ihm als Erinnerungen besonders theuern Kunstschätzen Motive zu neuen Hervorbringungen aufzusuchen**). — Gebrochenen Herzens kehrte Breysig nach Danzig zurück und weckte die eingegangene Kunstschule durch feierliche Eröffnung am 1. Jan. 1809 wieder zu neuem Leben. Seinen Fleiß widmete er jetzt neben Erforschungen auf dem vorigen Felde der Kunstsymbolik, weniger dem Theaterbau als der mittelalterlichen Baukunst, indem er an der Wiederherstellung des Schlosses Marienburg sich mit thätiger Liebe betheiligte. In Danzig beschloß er 1831 sein Leben, aber sein Andenken bewahren seine Schüler in dankbarer Anerkenntniß vielfacher Verdienste.

Als Theatermaler sah Breysig zuerst seinen Ruf begründet durch den mehrfach beschriebenen Feensaal für das Leipziger Theater. Die außerordentliche Schönheit des Szenenbildes in Betreff der Farbenwirkung wurde auf die von ihm erfundene Farbentabelle zurückgeführt***).

Daß es ihm mit dem Feensaal gelang, ist um so mehr zu verwundern, da er sich sonst nicht über eine prosaische Anschauung zu erheben vermogte. Er will von „einer auf der Bühne erlaubten Ueberladung von strotzendem Gepränge, Verkröpfungen und Schnörkeleien" nichts wissen und doch ist es erste Aufgabe des Decorationsmalers, den Beschauer sogleich der Gegenwart zu entrücken. Für strenge Wahrheit genügt eine selbst entfernte Möglichkeit, phantasirter Architecturen. Der von einem Bibbiena

*) In einem Quart-Bändchen: „Studien der Danziger Kunstschule. 19 schriftliche Ausarbeitungen" (1814) nimmt in einem selbst verfaßten Aufsatz: „Ueber J. Ad. Breysig's Kunstleistungen", die Aufzählung des Verlorenen beinahe eine Spalte ein.

**) Am Unglückstage war ihm durch Einbruch aus seiner Wohnung ein Theil seiner Barschaft entführt.

***) „Breysig's Farben-Säule ist ein Dreieck, dessen Spitzen Roth, Blau und Gelb sind, die nach der Mitte zu in 51 Feldern, indem die Mischungen immer mehr zusammengesetzt erscheinen (Blauviolet grau, Orangengelb grau u. s. w.) zum Grau sich neigen und in einem einfarbigen Grau sich vereinigen.

angenommene Bauſtyl, gegen den ſich Breyſig erklärt, wird ſich in der Regel beſſer ausnehmen, als die von ihm gemalten „Päſtumsſäulen.“ — Für die Eintheilung in „beſondere und allgemeine Szenen“ wäre die in weniger und mehr allgemeine Szenen vorzuſchlagen, denn das beſondere Bild hat allein der Schauſpieler zu geben und was der Theatermaler liefert, darf nichts mehr als die Einfaſſung oder der Rahmen ſeyn wollen, wenn nicht für alle Bilder paſſend, ſo doch für viele, ſelbſt verſchiedener Art. Nicht die Natur, ſondern eine in ihrer Vieldeutigkeit die Phantaſie mannichfach anregende Theater-Natur muß ſich uns auf der gemalten Leinwand darthun, nicht beſtimmte Lokale, ſondern ſolche, die für beſtimmte genommen werden können, nicht Wirklichkeit, ſondern Erfindungen, zu denen Motive aus der Wirklichkeit entlehnt wurden, weniger guter Geſchmack als richtiger Takt in einer Vermittlung des Unterſcheidenden. Der Theatermaler muß Alles kennen, was die Kunſt im Beſonderen verlangt, nur um aus dem reichen Vorrath das für Vieles Paſſende herauszugreifen, dasjenige, was ſich als leicht verſtändlich aufdringt und doch für die Erklärung einen weiten Spielraum freiläßt. Seine Kenntniſſe, ſchreibt Breyſig, „müſſen groß ſeyn, ſonſt wird er den vorzuſtellenden Dingen ſelten das richtige Coſtüm geben“ — ſie müſſen groß ſeyn, dürfte man dagegen ſagen, damit er ſich mit Sicherheit über das durch das Coſtüm *engherzig* Abgeſonderte ſtellen und Charakteriſtik ſelbſt in einer Vermiſchung von Antik, Mittelalterlich und Modern heucheln könne. Der Theil des Publikums, der die Vorſtellung der „Jungfrau von Orleans“ nur wegen des Krönungszuges und der Kathedrale von Rheims beſucht, fordert wahrlich am wenigſten, daß die Schauſtellung der Wahrheit gemäß ſich vor ſeinem Auge entwickle und iſt, wie die Uebrigen, zufrieden geſtellt, wenn in dem Pomp ſich Glanz und Feierlichkeit vereinigt. Davon abgeſehn, daß eine unerſchwingliche Koſtbarkeit des Szenen-Apparats daraus erwächſt, wenn die verſchiedenen Jahrhunderte in einer verſchiedenen Architektur ſich ausſprechen, wenn für Szenen, die in andern Ländern, anderen Städten, anderen Gebäuden ſpielen, immer neue Szenenbilder erfunden und dem genannten Ort entſprechend vorgeführt werden ſollen, ſo ſträubt ſich gegen die Darſtellung beſtimmter Gebäude und Gegenden die Kunſt, die neben

dem Imposanten ihren Ruhm darin feiert, daß von den verschiedensten Standpunkten aus gesehn, das Gemälde als ein Ganzes sich ausnehme und die Theile, aus denen es zusammengesetzt ist, scheinbar zusammenstimmen. Nur bei einer phantastischen Anlage sind durch Ausgleichung die eingestandenen Fehler einigermaaßen zu verhehlen und zugleich die Mittel gegeben, in demselben Raum ein hohes Kirchengewölbe und eine niedrige Bauernstube zu zeigen, uns auf Märkten und Straßen nicht das Volk vermissen zu lassen, denn durch die Masse und Eigenthümlichkeit des Gegenständlichen kann für den Augenblick wohl das Auge beschäftigt werden, daß es nur schaut ohne abzuwägen.

Das Szenenbild im Müllerschen Panorama-Theater besteht aus einer Hinter- und zwei Seitenwänden, „die Seitenprospekte hangen schräg, aber an sich nicht 45 Grad schräg, sondern constructiv mit allem Uebrigen, so daß dieselben sich als bloße Wand vom Gesichtspunkte gesehn 45 Grad schräg präsentiren."

Wenn die Kastenform für ein Zimmer sich eignete, allenfalls noch für eine Straße, obwohl die Malerei der schrägen Flächen, der Seitenwände neben der Hinterwand disharmonisch genug von einander abstachen, so war sie für eine freie Gegend ganz unerträglich. Anfangs, um dem Uebelstande zu begegnen, wurde bei Darstellung eines Waldes eine Durchbrechung auch in den Coulissen beliebt und Bilder noch hinter die Bilder gestellt. Allein des Schwierigen, das die mühsam zu handhabenden, schwerfälligen Seitenwände verursachten, war zuviel, als daß man es für die Dauer noch hätte vergrößern sollen. War früher die Beleuchtung nicht dem zu erzielenden Effekt des Szenenbildes gemäß, so war jetzt auch selbst eine mangelhafte nicht zu bewerkstelligen und der Kronleuchter mit den Lampen des Proszeniums konnte nicht mehr als ein Halbdunkel verbreiten, das den Farbenglanz in eine Malerei in Grau verwandelte. Wenn man früher daran Anstoß nahm, daß die Schauspieler durch die scheinbar als eine Wand geschlossenen Coulissen hindurchgingen, so jetzt noch mehr an der nothwendigen Verzögerung bei dem Auf- und Abtreten durch die Thüre der Seitenwände*), in Landschaften durch den meist nur

*) Die Thüre schlug sich nicht in der Art auf, daß sie dem Zuschauer die

alleinigen Paß vor und hinter der Seitenwand. Szenen-Veränderungen erforderten unmäßigen Aufenthalt von Zeit. Die Culiſſenreihen, die wie es einſt üblich, nach der Tiefe hin immer näher traten, ſo daß der in der Mitte ſitzende Zuſchauer alle Kanten (bisweilen zehn auf jeder Seite) ſehn und alſo zählen konnte, aus wieviel Stücken das Szenen-Gemälde zuſammengeſteckt war, gereichten keineswegs zur Erhöhung des Maleriſchen, allein die breiten Seitenwände ſelbſt in einer Stuben-Decoration ſind häßlich; ſoviel auch zum Lobe einer geſchloſſenen Bühne von Ed. Devrient und Anderen geſagt werden mag, ſo lehrt die Erfahrung, daß bei der Kunſt, wenn man für den Schein des Wahren das Wahre ſelbſt hinſtellt, die Poeſie in Proſa umſchlägt.

Die Theater-Decorationen, die Breyſig in Königsberg malte, lehren genugſam, wie er mit ſeiner Kunſt vorherrſchen wollte. Bei der Gefängniß-Szene ging die Hauptbeleuchtung von einer transparent zu erhellenden Laterne mitten in der Hinterwand aus *). Die alſo den Zuſchauern abgewandte Seite der Spielenden hatte man ſich als erleuchtet zu denken, dagegen die den Proſzeniumslampen zugekehrte dunkel. Iſt eine ſolche Erfindung wohl eines Theatermalers würdig, der anſtatt zur ſzeniſchen Darſtellung mitzuwirken, ſie gefliſſentlich zerſtört? Damit das Gefängniß niedrig erſchiene, ſo verdeckte ein herabſinkender Draperievorhang einen Theil der Bühne. Um das Schauerliche des Lokals, in dem man „Ketten, Folter- und Strafmaſchinen“ ſah, zu heben, ſuchte der Maler durch „mancherlei Dinge darin auf

entſtandene Oeffnung deckte, ſondern umgekehrt, wodurch das Vorſchieben erleichtert, aber ein Schirm dahinter nöthig wurde. Ehemals waren Thüren an der Seite nicht verlangt und in Hinterwänden vertrat ihre Stelle eine Gardine in der Thüröffnung. Da Gardinen in den höhern Regionen und am Proſzenium nicht vermißt werden können, ſo konnte man ſich auch dieſe gefallen laſſen.

*) Szenographie S. 44. Dem Schauſpieler Schwartz wurde es wohl mit Recht verdacht, daß er in der Meinung, der Theatermaler müſſe ſich nach ihm und er nicht nach dieſem richten, aus praktikablen, als ſeitwärts gemalten, Thüren in voller Anſicht vortrat. Aber übler als Künſtlergrille iſt es, durch eine Dekoration eine Unwahrheit als geſetzlich feſtzuſtellen. Da Breyſig die Leinwand auf beiden Seiten bemalte, um ſie zu einer doppelten Vorſtellung zu verwenden, ſo kam die von hinlenher Alles beleuchtende Laterne alſo mehrfach zur Anwendung.

den Begriff des Unterirdiſchen zu führen. „Dies kann noch mehr, ſo giebt er an, der Fall werden, wenn Perſonen von unten herunter hervortreten oder beim Abgehen Treppen vor und hinter den durchbrochenen Seitenperſpekten hinaufſteigen.“ Wie viel Mühe wurde dem Maſchiniſten aufgebürdet um eines frappant maleriſchen Effektes willen! Als ein Probeſtück, wie der Theatermaler dem Unſcheinbarſten Intereſſe zu geben vermöge, wollte er die Dekoration ſeiner geweißten Stube beurtheilt ſehn. Er ſah die Aufgabe „als die beſte Gelegenheit an, in der Kunſt ſelbſt fortzuſchreiten.“ „Zwei mit weißen Gardinen behängte Fenſter im Hintergrunde ertheilen dem Zimmer das Licht.“ Alſo auch hier keine Rückſichtsnahme darauf, daß das volle Licht von vorn in die Szene fallen ſoll, eben ſo wenig bei der Dachſtube; eine ſolche, wie man lieſt, hatte noch niemand vor Breyſig zu malen gewagt. Das Schwierige hatte einen beſondern Reiz für ihn, ſo malte er unter den Landſchaften eine Pappel-Allee. — Seine Werke wurden wie Alles, was ſich bei Eröffnung des Theaters den Verſammelten zeigte, mit freudigem Erſtaunen aufgenommen. Doch ſcheint es, daß die Decorationen weniger im Ganzen als im Einzelnen Bewunderung erregten, ſo in einem Saal die koſtbaren Möbel, über die man ſtritt, ob ſie wirklich, oder nur gemalt ſeyen*). Als er für Mozarts „Titus“ das Campidoglio malte, ſo war er bemüht, alles dasjenige anzubringen, was „die Gegend deſſelben charakteriſirt“**).

*) „Es mangelt, ſagt Breyſig in Betreff einer andern Decoration, den Theatern oft an koſtumatiſchen Geräthen, um deßwillen iſt im Söller ein Tiſch im gothiſchen Style mit angebracht.“ Dieſen Mangel in der Art erſetzen zu wollen, hieß eben auf ihn aufmerkſam machen, weil der Contraſt zwiſchen den gemalten und den wirklichen Möbeln nur um ſo mehr ins Auge fiel.

**) Ob ihm der Theater-Director in Danzig gedankt haben mag, daß er für das Charakteriſtrende ſorgend im Ritterſaal das Bild des h. Georg anbrachte, daß er einen ausländiſchen Wald malte mit lauter tropiſchen Bäumen, deſſen Ferne der Dunſt des Morgenroihes umfloß? Um das Sinnbildliche des Vorhanges in Königsberg zu faſſen, wäre es nöthig geweſen, in Breyſigs 972 S. ſtarkem „Wörterbuch der Bilderſprache“ nachzuſchlagen, denn dort waren in einen Lorbeerkranz „Amaranten verflochten (Unſterblichkeit der Dichter bezeichnend), Granatäpfel hängen daran (Unſterblichkeit berühmter Männer überhaupt und Einigkeit). Eine Perlenſchnur hängt vom Kranz herab, um an Beredtſamkeit zu erinnern“ u. ſ. w. Der Erfinder hat mit der Blaſonirung der ſeltſam gewählten Embleme mehrere Seiten ſeiner Szenographie gefüllt.

Der geheime Baurath Müller hielt den von ihm errichteten Kunsttempel für so untadlich, daß er nach dem Brande ihn in derselben Weise aus den Trümmern wieder erstehn ließ *), daß er noch gegen das Ende seines Lebens mit dem Gedanken umging, das Bauwerk in einer Schrift mit großen Abbildungen herauszugeben und für die Anfertigung genauer Zeichnungen Sorge trug. Müller war der Meinung, daß er Geschmack besitze und Viele der damaligen Zeit, die sich noch nicht über die Weichsel hinausgewagt hatten, theilten seinen Glauben und übertrugen den Eifer des Baumeisters, mit dem er sich von allen Erscheinungen der Kunst Kenntniß zu verschaffen suchte, das gewandte Benehmen, mit dem er in Gesellschaften zu glänzen wußte, und die anscheinende Sicherheit, mit der er in mißlichen Verhältnissen auftrat, auf seine Werke und namentlich auf das Schauspielhaus, an dem sie die Formlosigkeit, die Armuth an Erfindung und die Unzweckmäßigkeit sich nicht gestehn wollten. Als wenn der Baukünstler zur demuthsvollen Einsicht gekommen wäre, gab er nachmals dem Theater im Aeußern einen aschgrauen Anstrich und Mängel erkennend traf er im Innern experimentirend manche Veränderungen. Kotzebue trat zuerst mit tadelnden Bemerkungen hervor. A. Lewald erklärte, er habe ein Theater in Gestalt eines Fourage-Magazins gebaut und Decker, als Theaterdichter Adalbert vom Thale, schrieb: „Die bauliche Einrichtung unserer Bühne ist anerkannt voller Fehler; sie erinnert eher an einen Pferdestall als an einen Musentempel. Der Eingang vom Hofe führt unmittelbar in die Coulissen, zwischen denen eisiger Zugwind weht. Es ist ein so genanntes Panorama-Theater, also das schlechteste für das Lustspiel, das unbequemste für jede irgend nur bedeutend szenische Anordnung.“ Als der Königsgarten (Exercirplatz) durch großartige Bauwerke zu einem Berliner Lustgarten umgeformt werden sollte, war man bei Aufzeichnung der Umgebung bedacht, durch Colonnaden den Spaziergängern den Anblick des Schauspielhauses zu ersparen.

Als die Mittel zum Bau 1805 beschafft waren, ging Mül-

*) Nach Müllers kurzer Baugeschichte betrugen die Kosten 74,945 Thlr., der Werth des Baues konnte „mit Sicherheit“ auf 120,000 Thlr. angenommen werden.

ler nach Berlin und entwarf hier den Plan, von dem er nur wenig bei der Ausführung abwich.

Das Schauspielhaus, 221 F. lang und 91 F. breit, ohne Giebel mit einem abgewalmten Dach wendet dem Königsgarten eine Längenansicht als Schauseite zu. Man sieht hier kein Fenster und nur als Unterbrechung der langweiligen Wandflächen sind an beiden Enden zwei Nischen mit einem Halbkugel-Gewölbe angeordnet, das von vier gewaltigen dorischen Säulen getragen wird; die hier angebrachten Eingänge werden nur theilweis benutzt und hätten ganz erübrigt werden können *). Unter dem Dach ein frei behandelter dorischer Fries **), Masken zu beiden Seiten des Halbkreises, der die Nischen umfängt, vermögen nicht das Massenhafte, Castellartige des Gebäudes aufzuheben. Ein langes Bildfeld das zwischen den Nischen-Gewölben Figuren in hohem Relief einnehmen sollten ***), ist leer geblieben und würde auf das Reichste decorirt den Mißstand des Oeden kaum beseitigt haben. Die eigentliche Eingangsseite hat die Richtung nach der Schloßbrücke und führte durch drei Arcaden, von zwei massigen Pfeilern getrennt, in die Vorhalle. Wie nahe lag es hier, da es nicht an Raum fehlte, eine Unterfahrt in der Art anzubringen, daß die Wagen in einem Viertelkreis durch die äußern Arcaden-Oeffnungen gefahren wären! den drei Bogen entsprachen darüber drei rundbogige Fenster, die den Concertsaal erleuchteten. Diese Seite hat einen keineswegs verschönernden Umbau erfahren. Von den beiden andern Seiten des Gebäudes, die keine ästhetische Beleuchtung verlangen, ist zu bemerken, daß gegen O. jetzt ein Anbau angefügt ist, damit die Schauspieler nicht unmittelbar aus dem Freien auf die Bühne treten.

Aus der übergroßen Vorhalle, deren Boden zu Müllers Zeit mitten sich um drei Stufen erhöhte, gelangt man durch drei Thüren †) wieder in einen großen Raum mit der Kasse, der Controlle

*) Nach dem ersten Plan führte eine Treppe von 13 Stufen mit Laternen auf den Wangen zu diesen Eingängen.

**) Etwa wie in Stieglitz' Zeichnungen aus der schönen Baukunst. Pl. 28.

***) Eine Zeichnung des Prof. Knorre, die in einem Streifen die Personen aus „Nathan d. Weisen" enthält, wurde wohl dazu gefertigt.

†) Fr. Hagemann versprach ein Basrelief zu modelliren für ein langes vertieftes Feld über den drei Thüren. Man würde es kaum gesehn haben.

und den den Zuſchauerplatz umgebenden Gängen. Zu den hübſchen Theilen des Hauſes gehört ein darüber liegender Gang vor dem Logen-Corridor zwiſchen den Treppen, von dem derjenige, dem die Sicherheit mehr als die Eile gilt, nach der Vorſtellung die herausſtrömende Menge beobachten kann. Abzuſehn iſt von der unzweckmäßigen Form des Halbkreiſes, die das an der nördlichen Querſeite gelegene Verſammlungszimmer der Schauſpieler hat (auf einem Plan Foyer genannt), von der Maſſe von Walzen und Rädern im Souterrain, die nie gebraucht oder bald außer Gebrauch gekommen ſind, und nur der Zuſchauerplatz und die Bühne in nähere Betrachtung zu ziehn.

Bei der Einrichtung, daß zwei ſchräge Wände die nach der Bühne zu den Raum um mehr als die Hälfte der Breite verengen und die an der anderen Seite durch einen Viertelkreis mit ausgeſchweiften Enden geſchloſſen werden, dadurch daß Logen ſich nur am hinteren Theil jener ſchrägen Wände befanden, war für den Beſchauer auf das Beſte geſorgt. Weniger für den Hörer, da die in dem Maaß divergirenden Schallſtralen Undeutlichkeit hervorbringen mußten, weniger für den Theater-Director, da für die Größe des Zuſchauerplatzes nur eine geringe Zahl Billete ausgegeben werden konnte*). Das ſchlechte Hören ſchrieb man dem Umſtande zu, daß an den ſchrägen Wänden an dem Punkt, bis

*) Die Länge von der Mittelloge bis zur Bühne beträgt 60 F., die Breite am Proſzenium 48 F., von dem einen Ende der Logenreihen bis zum andern 78 F, von dem Boden des Parterre bis zur Decke 50—55 F. Erſt ſeit der Umformung des Panorama- in ein Couliſſen-Theater und der Vermehrung der Sitzplätze faßt das Haus gegen 2000, vorher höchſtens 1500 Perſonen, obgleich der Raum des Parterre außerordentlich eingeſchränkt iſt.

Wenn man auf die 40 Logen 232 Perſonen rechnet, auf die Eſtraden- und Orcheſter-Sperſitze 147, auf das Parterre 450, auf das Amphitheater 150, auf die Galerie 350, auf die Stehplätze 30, ſo konnte man eigentlich nur 1359 Perſonen beräumen. Nach dem erſten Plan ſollte auf 1500—1600 Perſonen gerechnet werden. — Die vorgenommenen Veränderungen in Benutzung des Zuſchauerplatzes erſieht man aus zwei Blättern, im lithogr. Inſtitut von W. Winkler erſchienen „Das Innere des Theaters zu Königsberg i. P. 1843 und 1846. — Die älteſte Abbildung des Theaters iſt nach einer Zeichnung von Puſcha von J. J. Wagner in Berlin geſtochen. Im Verlage von Voigt u. Fernitz erſchienen eine äußere Anſicht „Aufgenommen und lith. von F. Bils 1839," der Zuſchauerplatz von der Bühne geſehn „gez. v. Rauſchke, lith. v. L. Sachſe" in Berlin.

zu welchem die beiden breiten Culiſſen hin- und hergeſchoben wurden, eine Niſche angeordnet war, mit einem kandelaberartigen Blumenhalter. Die Niſchen wurden nachmals durch Spiegel geſchloſſen, ohne daß ein Vortheil erſichtlich war. Eine Holzdecke über dem Proſzenium angebracht trug zur Verſtärkung der Reſonanz wohl eben ſo wenig bei, als unter dem Orcheſter die darunter liegende hohle Mauerwölbung. Da das Panoramatheater dem Auge beſonderes Vergnügen gewähren ſollte, ſo klagte man über die ſehr mangelhafte Beleuchtung, denn dem mit Glaskorallen behangenen Kronleuchter über der Mitte des Zuſchauerplatzes wurde zu viel zugemuthet, deſſen Wirkung die meiſt unbenutzten Wandleuchter längs den Seitenlogen nur um weniges erhöhen konnten.

Das Parterre für die, die keinen beſtimmten Platz beanſpruchen, war ſonſt der größte Raum und wurde vorn von ein Paar Reihen Orcheſter-Sperrſitzen und hinten von den dreifachen Sitzreihen der erhöhten Eſtrade eingeſchloſſen. Zwei Logen-Ränge und die Galerie ſteigen empor, in deren Mitte die Königsloge, die Höhe von zwei Logen einnehmend, einen runden Tempel mit korinthiſchen Säulen darſtellt. Allein die Seitenlogen je drei über einander bilden wie ſie abgeſchloſſene Zimmer, während die übrigen nur durch Bruſtlehnen von einander abgegrenzt ſind. Die Galerie, wie das Parterre hinanſteigend, von einer außerordentlichen Tiefe faßt eine zahlloſe Menge.

In Betreff der Verzierung iſt zu bemerken, daß über jenen Niſchen ſich zwei transparente Scheiben zeigten, mit der Uhr*) auf der einen und der Anzeige der nächſten Vorſtellung auf der anderen Seite, darüber noch Logen (gewöhnlich unbeſetzt weil man von ihnen ſo viel als nichts ſehen konnte), daß von den Vorſprüngen vor der Königsloge (bei Anweſenheit des Hofs wurden auf dieſelben duftende Blumentöpfe geſtellt) Teppiche, vom Pinſel geſchaffen, herabhingen, daß die Logen im abgebrannten Hauſe roth, im wieder gebauten blau drappirt erſchienen.

*) Eben ſo unpaſſend als man auf dem Philoſophendamm einen Spaziergang Thränendamm nannte, weil er aus dem Bauſchutt des großen Speicherbrandes errichtet war, iſt die Uhr im Theater, die an die darin verbrachte, oft verlorne Zeit mahnt.

Die Bühne ragt in einer Bogenlinie über den Vorhang hinaus soweit in den Zuschauerplatz als es nur erlaubt ist, damit der vortretende Schauspieler nirgend vom Rücken her gesehen werden kann *). Aus dem Vortheil, der sich daraus für den Beschauer ergab, erwuchs ein Nachtheil für das Orchester.

„Das neue Schauspielhaus hat Mängel, sagte man, sie werden aber von Schönheiten überwogen." Auf bescheidene Weise wurde daher der Baumeister auf Verbesserungen in Form von Wünschen aufmerksam gemacht. Eine Frage betraf einen wesentlichen Uebelstand: „Warum gehen die Thüren der Logen, wenn man diese öffnet, statt auf den Gang hinaus, in die Logen hinein?" **). Die Stimmen der anonymen Theaterfreunde fanden weniger Berücksichtigung als Spott. Der von Kotzebue erhobene Vorwurf aber forderte zur Abfassung kleiner Vertheidigungsschriften heraus.

Die Bemerkung, daß es zum Frommen „des zwar schönen, aber für den Gebrauch sehr beschwerlichen Theaters" gereichen würde, „dem Beispiel von ganz Europa zu folgen und die Coulissen wieder herzustellen", ward in der Broschüre „Theatertadel" ***), dadurch in Zweifel gestellt, daß man ihr den von Kotzebue selbst bei Beschauung des Theaters von Pompeji ausgesprochenen Wunsch entgegensetzte „auf solchem Theater ein Schauspiel aufgeführt zu sehn, wo die Täuschung durch keine Coulissen gestört werde, die eine sehr absurde Einrichtung wären." Dies schon allein, sagt Müller, hätte den Baumeister bestimmen müssen, die gewöhnliche Aufstellung der Szenenbilder zu verlassen. Er habe sich die Anlage der griechischen Odeen zum Vorbilde gewählt. Ein Beweis, daß das deutlich Ausgesprochene gut gehört würde, lieferten einige Kinder, kleine Mädchen, die ohne eine starke Stimme zu haben, im „kleinen Declamator", im „Tell" mit Recht Beifall fänden †), vor Allem der gastirende Hof-Schauspieler Wöhner,

*) Müller sagt, er habe das Proscenium in der Art auf Verlangen der Theater-Direction bauen müssen.

**) Weygoldt Morgenzeitung 1808. S. 377. S. 72.

***) Theatertadel, eine freimüthige Aeußerung von J. T. Val. Müller. Königsb. 1814.

†) Aus der „Theater-Antikritik" einer andern Schrift.

der ungeachtet ſeines ſchwachen Organs ſchon allein durch das Vernehmliche ſeiner Reden entzücken müſſe. Es möge „bei der Auswahl der Schauſpieler einmal Rückſicht auf deutliche Ausſprache genommen werden. Durch die Szenographie (da die Griechen das Wort hatten, ſo kannten ſie auch die Wirkung desſelben) könne „das Theater auch zur Kenntniß merkwürdiger Gegenden und Gebäude dienen, wie z. B. auf unſrem Theater mit einigen Proſpekten der Schweiz und einigen ägyptiſchen Denkmälern nach Denon der Anfang gemacht iſt.“ Man habe der Szenenmalerei um ſo eher Berechtigung zuzugeſtehn „da bei der Darſtellung mancher Stücke der jetzigen Theaterdichter der Zuſchauer den Zuhörer entſchädigen muß.“ Wie das Panoramatheater derzeit gehandhabt werde, erſchiene es allerdings ſehr mangelhaft, da an Decorationen *) und Beleuchtung ungebührlich geſpart würde und acht Arbeiter das ausführen ſollten, wozu in Berlin 24 bis 40 Leute als nöthig erachtet würden.

Der größte Fehler des Schauſpielhauſes iſt ſeine Größe, die in keinem Verhältniß mit der Schauluſt des Publikums ſteht. So wie es iſt, ſcheint es nicht für die hieſigen Schauſpieler, ſondern für die Gäſte gebaut, die durch ihre Vorſtellungen die Räume füllen und nach dem Umfang des Zuſchauerplatzes ein hohes Honorar beanſpruchen. Der Director iſt genöthigt, durch das Neue zu reizen und zu dem Ende ſelbſt verdiente Künſtler zu entlaſſen, damit der Comödienzettel immer neue Namen aufweiſen kann. Ehe ein künſtleriſches Einleben in die Verhältniſſe des Theaters möglich, ehe die Zuſchauer ein näher eingehendes Intereſſe an dem Talent eines Einzelnen nehmen, findet ein Wechſel im Perſonal ſtatt, und die, die neben einander und einander gegenüber ſtehn, bleiben ſich alſo fremd.

Dies Fremdeſeyn, dies Streben nach augenblicklichem Glanz ſtatt eines dauernden Genuſſes dringt ſich von jetzt ab überall auf. Die in dieſer Abtheilung zu nennenden Dichter und Com-

*) „Die bei einigen Szenen unumgänglich nöthigen durchbrochenen Seitenproſpecte werden aus Bequemlichkeit ſelten benutzt; daher die Schauſpieler alsdann gezwungen ſind durch das Zurückbiegen der Hintergardine ſich Platz zu machen.“

poniſten haben einen Namen, aber unſerer Bühne ſind ſie ſo gut wie unbekannt geblieben. Die Direction führten eine Hendel-Schütz, ein Kotzebue, aber Dank iſt ihnen nicht zu Theil geworden. Mancher Schriftſteller, mancher Componiſt, der in unſerer Mitte lebt, hat es mit der hieſigen Bühne verſucht, aber es nicht weiter als bis zu einem kahlen Lobſpruch gebracht zur Verſüßung eines kleinlauten Abtretens. Ein Gefallen, wie Jeſter und Benda, vermogte keiner zu erregen. Mit leidenſchaftlichem Eifer ſtritten ſonſt die Theaterfreunde für das Hierbleiben eines beliebten Schauſpielers, jetzt hat der Director bei einer noch ſo ungehörigen Verabſchiedung keine Verſtimmung von Seiten des Publikums zu fürchten, denn dieſes hat nur für den Gaſtſpieler Auge und Sympatie.

Unter anderen Umſtänden wäre bei dem Erfolg, der durch einzelne neue Luſt- und Trauerſpiele erzielt wurde, bei dem Enthuſiasmus, den eine immer neu bleibende Oper auch in Königsberg und Danzig hervorrief, bei der Feier der Freiheitskriege, die auch auf der Szene noch nach Jahren bedeutungsvoll nachklang, der ſtete Wechſel der Directionen unerklärlich. Der eine Muſentempel blieb in Jahresfriſt unbenutzt nnd der andere ward an Unternehmungsluſtige öffentlich ausgeboten.

Allein nicht in Preußen, ſondern an allen Orten giebt das Theater bedenkliche Zeichen ſeiner Auflöſung. Die Protection, die der abgerichtete Hund des Aubri überall fand, zeugte davon genugſam *).

Der Schauſpieler Karſten mit ſeinem gelehrigen Dragon erfreute 1815 die Berliner durch ein fünfmaliges Gaſtſpiel. Das Thränen preſſende Stück verſammelte ein um ſo größeres Publikum, als die Vorgänge in Weimar, Goethe's Zurücktritt von der Bühne und Ueberſiedelung nach Jena, weil er unter ſeine Acteure keinen Hund aufnehmen wollte, in allen Zeitungen beſprochen wurden. Wenn man Anſtand nahm, auf dem Komödien-

*) Saphir ſagte: „Das Theater iſt auf den Hund gekommen, darum ſind die Hunde aufs Theater gekommen.“ P. A. Wolff perſiflirte den Geſchmack in einer Poſſe „der Hund des Aubri“ die durch Ludw. Devrient als Amtmann Rühren großes Ergötzen zuwege brachte.

zettel den Hund ins Perſonenverzeichniß zu ſetzen, ſo wurde ihm eine ſchuldige Rückſicht durch die Bemerkung erwieſen: „man bittet um die äußerſte Stille bei Erſcheinung des Hundes.“ Caſtelli, der mit dem „Hund des Aubri de Mont Didier oder der Wald bei Bondy“, Muſik von Seyfried, das Repertoir des deutſchen Theaters bereicherte, wandte dadurch auch dem in Königsberg ein zinsbares Kapital zu. Dragon füllte hier 1816 die Caſſe. Um dem zoologiſchen Intereſſe neuen Vorſchub zu geben, enthielt man daſelbſt den Leuten nicht das Seitenſtück vor „die Elſter“, das gleichfalls aus dem Franzöſiſchen durch Caſtelli der deutſchen Bühne zugeeignet war. In einer muſikaliſch-deklamatoriſchen Unterhaltung wurde eine Ballade „das Gottesgericht“ von Apel vorgetragen, weil aus ihr „der Stoff zu dem Hund des Aubri genommen“ ſeyn ſollte.

Eine dramatiſche Satire gegen die Juden erregte als Parteiſache ein ungemeines Aufſehn, Seſſa's „Unſer Verkehr.“ Man klatſchte, um die zu ärgern, die es bewirkt hatten, daß die Aufführung in Berlin vom Juli 1815 bis September verſchoben wurde *), daß der Komiker Wurm, unvergleichlich als Jacob, von der Polizei abgeführt und für alte Sünden eingeſperrt wurde. In Berlin erſchien ein colorirter Bilderbogen mit der Szene, in der Jacob das Stück eröffnet, in einer Umgebung, wo wir dreimal leſen: „Unſer Verkehr?“ nämlich neben dem Gefängniß mit dem Ochſenkopf, das die Schauſpieler manchmal bezogen, neben einem berüchtigten Hauſe und endlich neben einem Trödlerkram, wo Röcke gut und ſchlecht, Hoſen groß und klein zuſammenhängen. Jul. v. Voß verfaßte auf Veranlaſſung der Gekränkten ein Gegenſtück. Das Seſſaſche Original ſoll darthun, daß die Juden, wenn ſie auch dem Schacher entſagen wollen, ſich nicht von der Gemeinheit und dem Geiz losſagen können, ſelbſt wenn ſie ſich der Wiſſenſchaft oder der Kunſt zuwenden. Das Bösartige iſt überall zu grell und zu abſichtlich aufgetragen, als daß die ſonſt nicht üble Poſſe ungeachtet ihrer Kürze nicht ermüden ſollte. — Auch in Königsberg fehlte es nicht an Gegenſtrebungen, da „Unſer Verkehr“ zuerſt dargeſtellt wurde, die aber klüglicher Weiſe von den Betheiligten ſelbſt

*) Der Andrang war ſo groß, daß die Poſſe, was ſonſt unerhört iſt, im Opernhauſe geſpielt werden mußte.

bekämpft wurden, als während seines Gastspiels Wurm-Jacob sie als Lacher gewann oder zu gewinnen schien.

Ein Nachspiel, das gleichfalls wegen seines poetischen Gehalts nicht anzog, wenn es 1813 auch Furore machte und oft bei Anwesenheit des Verfassers gegeben wurde, ist „der Flußgott Niemen und noch Jemand." War man so glücklich, wie in Königsberg, eine Napoleons-Maske zu finden, so war der Beifall gewiß, der auch einer Zahl von Nachzüglern gezollt wurde, die meist als erbärmliche Marodeure das Letzte der Lustigkeit in sich überschlagender, patriotischer Stimmung ausbeuteten.

Durch diese Erscheinungen, aber noch mehr durch andere gleichzeitige kam das eigentliche theatralische Interesse, das durch das Gesammtwirken aller Künste, durch die Verschmelzung der verschiedenen Kräfte, einen unwiderstehlichen Zauber ausübt, merklich in Abnahme. Das als ein Ganzes Zusammenklingende zerrte man geflissentlich aus einander und verlangte, wie nie vorher, Particular-Vergnügungen auf der Bühne. Durch die Mimik, einen Theil der Schauspielkunst, bereitete man selbstständige Genüsse und die Hendel-Schütz und die Karschin gaben auf den Bretern, die die Welt bedeuten, ihre plastisch-mimischen Darstellungen. Damit hing zusammen das Anordnen lebender Bilder, das immer mehr beliebt wurde. Das Theater von Gropius mit seinen landschaftlichen Panoramen lehrte, daß das, was sonst nur Decoration war, zur Höhe künstlerischer Schaustellung gebracht werden könnte. Wenn man das Sprechen und die Stimme des Dichters noch nicht für ganz überflüssig hielt, so war man doch statt der Action jetzt mit der bloßen Declamation zufrieden. Vordem forderte man ein großes Stück und ein Nachspiel, später ließ man sich mit drei Halbdutzend-Stückchen des Kotzebueschen Almanachs abfinden und nun begnügte man sich mit dem Vortrag einzelner Szenen größerer Dichtungen. In den „Hagestolzen" von Iffland strich man die drei ersten Akte. Zur Schillerfeier in Königsberg 1812 wurden nur Monologe gesprochen von den Hauptcharakteren der Haupttragödien Karl Moor, Don Karlos, Wallenstein, Maria Stuart u. s. w., nachdem das ganze Drama: Werner's „Weihe der Kraft" 1813 gegeben war, beschränkte man sich später auf einzelne Szenen. Das Publikum folgte mit besonderem Vergnügen dem Vortrage von Balla-

den. Patrik Peale (v. Seckendorf), der auch Pantomimen gab, und die berüchtigte Elise Bürger eröffnen den großen Zug der Balladen-Declamatoren. Heute würde es uns wunderlich bedünken, wenn ein Schauspieler sich mitten in der Bühne hinstellte und Gedichte wie „der Amtmann und der Bauer", „Elegie in den Ruinen eines Burgschlosses", „der Taucher" vortrüge, damals sprachen sie Anschütz, Büttner, Blum. Durch die Schicksalstragödien im trochäischen Versmaaß wurde die einseitige Richtung bedeutend gefördert und es arbeitete sich, nach Klingemann's Wahrnehmung, das damit verbundene Pathos in Uebereizung und Redeconvulsion aus.

Müllner's „Schuld" zuerst in Wien 1813 dargestellt, die derzeit nur von Gastspielern uns vorgeführt wird, machte einen tiefen nachhaltigen Eindruck und an ihr rankte sich eine neue romantisch-dramatische Schule empor. Die Dichter-Trias, Müllner, Grillparzer und v. Houwald, beherrschte eine Zeitlang alle Bühnen.

Wenn Werner, H. v. Kleist und Müllner das mit einander gemein haben, daß sie in dem Geheimnißvollen das Romantische finden, so sind sie doch wesentlich von einander verschieden, indem die Poesie des einen sich in religiöser Mystik ergeht, die des zweiten in wunderbarer Gefühlssympatie, die des dritten in einem starren Fatalismus, indem der erste in der Form sich an Schiller anlehnt, der andere an Shakspear und der dritte an Calderon. Bei diesem ist das Drama nicht viel mehr als eine dialogisch vorgetragene Romanze. Nicht Fridrich v. Schlegel durch den „Alarcos" sondern A. W. v. Schlegel durch die Uebersetzung der „Andacht am Kreuze" gab den Anstoß zur bunten Färbung einer Anzahl dramatischer Gedichte, in denen die Handlung im Rückblick auf das Fatum besteht. Müllner, der selbst über das Wesen seiner Tragödien als Kritiker mitsprach, nachdem sie sogar in französischen und englischen Blättern ihre Beurtheiler und Lobpreiser gefunden, wurde mit Shakspear verglichen, man rechnete es ihm als Verdienst an, daß er die Aristotelischen Einheiten festgehalten (wenn die Handlung der „Schuld" nicht in demselben Saal, so geht Alles in demselben Palast vor sich), daß er die Horatianische Regel beobachtet: nec quarta loqui persona laboret, daß er glücklich das antike Schicksal in

das neuere Drama verpflanzt habe. Die antike Vorbestimmung war aber christlicher und ließ dem Oedipus einen Ausweg frei durch Vermeidung jedes Todschlags und jeder Heirath. Bei Müllner wird durch die Verweigerung eines Almosens eine Zigeunerin zum Rachespruch gereizt und prophezeiht der ihre Niederkunft erwartenden Laura:

Ist was du gebierst, ein Knabe,
Würgt er den, den du schon hast*).

Das Wirksame des Trauerspiels besteht in den schroffen Gegensätzen, die gemäß ihrer Geburtsstätte die Gemüther der auftretenden Personen nicht verleugnen können, in den Gegensätzen von Norden und Süden, von Besonnenheit und Leidenschaftlichkeit, von Protestantismus und Katholizismus. Der innere Kampf — nicht vermag Zerta's Ruhe über die Erregtheit der Spanierin Elvira obzusiegen, nicht Otto's Unbefangenheit den Verdacht des Don Valeros zu entwaffnen — läßt es zu keiner äußeren Handlung kommen, das Fortschreiten ist nur die Steigerung der Gewissensangst in Erinnerung an das verübte Verbrechen. Die Bewegung ist eine rückgewandte bis zur Enthüllung und zum Geständniß. Therese Artner glaubte, die Handlung sey einem ersten Theile des Trauerspiels aufgespart und schrieb „die That." Wenn in „Hamlet" an das psychologische Gemälde der *ersten* Akte disharmonisch sich der letzte anschließt, so vernichtet hier das tollhäuslerische Wüthen im letzten Akt Alles, nur nicht die Schuld. Als wenn v. Kleist seinen „zerbrochenen Krug" nach der Schuld geschrieben hätte, nimmt sich das Lustspiel wie eine Parodie aus. Eine solche blieb nicht aus. Castelli rückte 1818 mit dem „Schicksalstrumpf" ins Feld nicht ohne Geschick und mögte in

*) Freilich erklärt der Dichter, sein Zweck sey gewesen: „bloß das aus blindem Zufall, menschlichen Fehltritten und menschlicher Bösartigkeit gewebte Causalitätsband sichtbar zu machen, wodurch das Verbrechen eines Menschen mit den gleichgültigsten Begebenheiten vor seiner Geburt zusammenhängen kann." Er hielt es für erlaubt, in seinem „neunundzwanzigsten Februar" die Katastrophe zu streichen und das in Verderben ausbrechende Schicksal für einen „Wahn" zu erklären, welchen Namen er später dem einaktigen Stück, dem Nachfolger des „vierundzwanzigsten Februar" und dem Vorläufer der „Schuld" gab.

der Art in der deutschen Literatur neben Mahlmann's „Herodes von Bethlehem" das Beste geliefert haben.

Ein Brudermord, der Inhalt der Klinger-Leisewitzschen Preisstücke, der „Braut von Messina" ist in der „Schuld" und in Roberts Trauerspiel: „die Macht der Verhältnisse" wieder aufgenommen. Das letzte, in dem der Unterschied der Stände ein tragisches Entsetzen durch das sonst prosaische Gefüge der Erfindung verbreitet, gehört mit zu den bedeutsameren Erzeugnissen der damaligen Bühne und wurde durch das herrliche Spiel Ludw. Devrients, der den Kandidaten Aug. Weiß gab, noch mehr dazu erhoben.

Nachdem „die Schuld" Grillparzer's „Ahnfrau" Houwalds „Bild" überall beifällig aufgenommen waren, konnte man mit größerem Vertrauen zur Darstellung spanischer Stücke schreiten. Calderon's „Leben ein Traum" wurde in der Bearbeitung von West (Schreyvogel) in Danzig 1817, Moreto's „Donna Diana", gleichfalls von West, in Königsberg 1818 gegeben.

In der Oper erschließen eine neue Welt Rossini und Karl Maria v. Weber. Durch den „Tancred" wird Königsberg zuerst mit dem fruchtbaren italienischen Componisten bekannt. Die Oper geht das erste Mal 1820 in Szene und gefällt ausnehmend, so daß im Königsberger Almanach als musikalische Beigabe nichts Angenehmeres geboten werden konnte als die Cavatine: „Nach so viel Leiden." Allein die weichen Töne müssen verstummen, als Weber in seinen Werken klassische Denkmäler aufstellt. Sein „Freischütz" machte Epoche auf allen Bühnen, wie es kein Stück vorher und nachher gemacht hat. Am 25. Febr. 1822 wird er in Königsberg, ein Vierteljahr später unter endlosem Jubel in Danzig gegeben. Bis zum Jahr 1851 soll er in Königsberg 160 Mal (nicht häufiger?) gesehn seyn *).

*) Wenige dürften der Meinung seyn, daß der Text (in dem der Apelschen Erzählung übel genug mitgespielt ist) den Werth der Oper bestimme und um so auffallender erschien es, daß in der von Kind redigirten Abendzeitung ein Sonett stand, das mit den Worten schloß:

Ein Kind hat Dich Maria hoch erhoben.

Die Dichter und Componiſten, die zu unſerer Provinz in näherer Beziehung ſtehn, ſind folgende:

Zu der Familie, aus der der Feldherr Graf Kleiſt v. Nollendorf entſproſſen iſt, gehörten die Dichter Ewald v. Kleiſt, Franz v. Kleiſt (Verfaſſer des 1793 erſchienenen Gedichtes: „Zamori oder die Philoſophie der Liebe") und Heinrich v. Kleiſt. Obgleich der letztere in Frankfurt a. d. O. geboren iſt, in der Stadt, in der das kunſtloſe Denkmal ſeines Ahnherrn Ewald ſteht, ſo iſt doch ſein Aufenthalt in Königsberg wichtig für ſein dichteriſches Wirken, fataliſtiſch für ſein Ende. Er arbeitete hier an mehreren dramatiſchen Dichtungen und erneuerte hier ein Verhältniß reiner Zuneigung, daß ſeine Löſung endlich in einem Doppelmorde fand.

Durch Berückſichtigung der Stimmungen und krankhaften Affectionen, die in einer beſtimmten Zeit liegen, gewinnt man für manches Räthſel wenn nicht Aufklärung, ſo doch das Mittel, in der Verknüpfung einzelne leitende Fäden zu erkennen. Um Kleiſtens Eigenthümlichkeit zu faſſen, haben wir uns zu vergegenwärtigen, wie die romantiſche Schule in einer Vereinigung verwandter Genien Dresden zum Schauplatz ihres Wirkens erſah. Nicht war es willkührliche Wahl, denn an dem Elb-Athen hatte der Zertrümmerer des deutſchen Ruhmes nichts verrückt, nicht das grüne Gewölbe und die Gemälde-Galerie angetaſtet und Alles bis auf die ceremonielle Alterthümlichkeit beim Alten gelaſſen, hier fand das Streben der Romantiker Kraft der Begeiſterung einestheils in den Madonnenbildern Correggio's und Holbein's, anderntheils in den feierlichen Symphonieen der katholiſchen Kirche. Correggio wurde von der antiken Partei als Unduliſt, von der modernen als tiefſinniger allegoriſcher Dichter bezeichnet, dem „die Formen nur Mittel, einzelne Töne, Sylben oder Worte zum Ausdruck für den Gedanken des Ganzen" *) ſind, die Kirchenmuſik erhob die Gläubigen zu einem höheren Bewußtſeyn „es iſt eine Herrlichkeit darin, die einen mit unwiderſtehlicher Gewalt ergreift, die aus allen Qualen der Zerſtreuungen rein auf den ruhigen Punkt zurückführt" **). Die träumeriſche Sehnſucht nach dem

*) Friedr. Schlegels ſämmtl. Werke VI, 25.

**) Runge's hinterlaſſene Schriften II. 101. I. 43.

Mittelalterlichen, Altkirchlichen erwuchs aus der Trostlosigkeit der Zeitumstände. Rettung erkannte man nur in Vergegenwärtigung der Vergangenheit und gewann Vorliebe für die alten fromm gedachten Schildereien, für die Lieder der ritterlichen Minnesänger und für die volksthümlichen Schwänke und Fastnachtsspiele, die sonst übersehn oder mitleidig belächelt wurden. In Dresden componirte der Maler Runge seine phantastischen Blumen-Hieroglyphen und Heinrich v. Kleist dichtete das „Käthchen von Heilbronn". Jener, der es seinem Freunde Tieck dankte, daß er sich nicht in die Praktik vertiefte, um ihr die Empfindung zu opfern, sagt: „wo die Kunst nicht mehr eins und unzertrennlich mit der inneren Religion des Menschen ist, da muß sie sinken" und dieser erklärt: „nicht das, was dem Sinne dargestellt ist, sondern das, was das Gemüth durch diese Wahrnehmung erregt, ist das Kunstwerk." Jener liest den Jacob Böhme und dieser meint, es könne ein zweiter Luther derzeit erstehn und umwerfen, was der erste gebaut habe. Jener erklärt: „Musik ist immer das, was wir Harmonie und Ruhe in allen drei andern Künsten nennen" und dieser: „ich betrachte diese Kunst als die algebraische Formel aller übrigen." Der Maler und Dichter stimmen im Franzosenhaß überein und wie sie, so dachten Alle, die in Dresden damals sich zusammen fanden. Wenn das Helldunkel der Schwermuth, die dem Dichter angeboren war, ihn auch in Dresden umwebt, so erscheint ihm doch erhebend jede Erinnerung an den dortigen Aufenthalt. Aus Paris schreibt er: „ich schließe zuweilen die Augen und denke an Dresden, das Herz ist hier so unfruchtbar!" aus Königsberg: „Meine Vorstellung von meiner Fähigkeit ist nur noch der Schatten von jener ehemaligen in Dresden" *). Der Minister v. Hardenberg, der dem jungen Manne wohlwollte, in dem Tiefsinnigkeit und Begeisterung, das Verlangen sich in Verborgenheit zu begraben und das Streben als Dichter aufzutreten begegnete, gedachte aus dem ehemaligen Militär einen Staatsbeamten zu erziehn und sandte ihn gemäß seiner Liebe zu Gegensätzen zuerst nach Paris und dann nach Königsberg. Er sollte im Finanzfach sich ausbilden und als Kammer-Referendarius in Königsberg an stillen Fleiß sich gewöhnen. Scheffner —

*) v. Bülow Heinrich v. Kleist's Leben und Briefe, Berlin 1848. S. 242.

es war im Jahr 1805 — an den er empfohlen war, ſchildert ihn in folgender Weiſe: „Da in ſeinem Aeußeren Finſteres und Sonderbares vorherrſchte, ſo gab ein Fehler im Sprachorgan (wegen der ſchweren Zunge verglich Tieck ihn mit Taſſo) ſeinem Eifer in geiſtreichen Unterhaltungen einen Anſchein von eigenſinniger Härte, die ſeinem Charakter wohl nicht eigen war. Wie ein der Meerestiefe entſteigender Taucher ſich wenigſtens in den erſten Augenblicken nicht auf alles Große und Schöne beſinnt, was er in der Waſſerwelt geſehn, und es nicht zu erzählen vermag, ſo ſchien es bisweilen bei Heinrich v. Kleiſt der Fall zu ſeyn.“ In Königsberg, wo er wohl nach Abſicht ſeines Beſchützers zu ſeinem Frommen den Zerſtreuungen entrückt ſeyn ſollte, fühlte er ſich über die Maaßen unglücklich und in einer troſtloſen Iſolirung ſich verhaltend, ſchmachtete er nach ſeiner Erklärung nicht anders als ſpäter, da er auf franzöſiſchem Boden im Gefängniß ſaß. Ein Grauen umfing ihn in der Einſamkeit. Tage lang ſprach er niemand, er verſchloß ſich im Zimmer und verließ oft nicht das Bette, ohne krank zu ſeyn. Kein Wunder, daß ſein Gemüthsleiden eine bedenkliche Höhe erreichtr. Er dichtete bloß, wie er ſchrieb, weil er es nicht laſſen konnte, und fragte ſich trauernd: Warum mache ich Gedichte? Er ermannt ſich aber und in einem Brief an einen Freund ruft er: „Nun wieder zurück zum Leben! So lange es dauert, werde ich Trauer- und Luſtſpiele *machen*. Ich habe eben wieder geſtern eins fortgeſchickt, wovon Du die erſten Szenen in Dresden geſehen haſt. Wäre ich zu etwas Anderem brauchbar, ſo würde ich es von Herzen gern ergreifen.“

Es konnte nicht fehlen, daß man von Kleiſtens dramatiſchen Gaben ſich Außerordentliches verſprach. Nachdem er in der Schweiz (hier wollte er nach Wegwerfung des Adels Ackerbürger werden und allein für Haus und Herd leben) den „Guiscard“ gedichtet, ein Trauerſpiel, das, nachdem er es immer von Neuem umgearbeitet, endlich vernichtete, wurde er von dem Publiciſten Wieland angelegentlichs ſeinem Vater Wieland in Weimar als der empfohlen, der für das Theater Größeres leiſten werde als irgend jemand, denn in ihm vereinigten ſich die Geiſter von Aeſchylus, Sophokles und Shakspear. Er wird von Goethe und Schiller mit Aufmerkſamkeit aufgenommen. Um ſo mehr erbittert es ihn, daß es ihm mit ſeinem „Käthchen von Heilbronn“

nicht gelingt, da es auf die Szene gebracht werden soll. Und in Rücksicht darauf hatte er dem Zuge seines poetischen Genius Fesseln angelegt. „Es war, sagt er, von Anfang her eine ganz treffliche Erfindung und nur die Absicht, es für die Bühne passend zu machen, hat mich zu Mißgriffen verführt, die ich jetzt beweinen mögte." „Das Urtheil der Menschen hat mich bisher viel zu sehr beherrscht, besonders das Käthchen von Heilbronn ist voll Spuren davon"*). Iffland legte das Manuscript ad acta, in Hamburg wurde es 1807 oder 1808 ausgepfiffen**) und in Bamberg 1810 lau aufgenommen. Es lag nicht an der Holbeinschen Bearbeitung, denn später ließ man sich in ihr gern den visionairen Fiebertraum und mancherlei Außergewöhnliches gefallen. Die Tragödie ward von Mad. Anschütz, geb. Butenop, im Dez. 1818 in Königsberg eingebürgert, nachdem bereits 1817 Mad. Hüray geb. Mollard sich in der dankbaren Titelrolle versucht hatte. Auf Küstner's Aufforderung sollte Feodor Wehl 1850 das Drama aus der Verholbeinisirung retten, damit es in der angebornen Schönheit an Kleist's Geburtstage in Berlin gegeben werden könnte. Die neue Bearbeitung ist nicht, wie man hoffte, durchgedrungen.

Für sein vollendetstes Werk erklärte Tieck den „Prinzen von Homburg" und für würdig, daß mit ihm in Berlin das Schinkelsche Theater eröffnet würde. Der Held tritt hier zuerst als ein somnambuler Kranker auf und als ein Kranker verräth er sich durch seine Angst vor dem ihm dictirten Tode. Ungeachtet des Befremdlichen wird jenes Drama durch die Hauptperson gehal-

*) In einer Szene des ursprünglichen Textes belauscht Käthchen die Kunigunde (in der der Dichter eine Dame karikirte, die ihm ein Liebesverhältniß gestört haben sollte) und gewahrt hier ihre Häßlichkeit, wodurch sie im Entschluß bestärkt wird, den Ritter von ihr zu retten.

**) Diese bei Gelegenheit der später erfolgten Darstellung in Breslau in einem Journal beiläufig angeführte Notiz entbehrt vielleicht der Glaubwürdigkeit. In Schröder II. II. S. 72—73 liest man davon nichts, dagegen S. 71. daß „die Grafen Guiskardi" (sic) 1805 aufgeführt seyen. Leicht konnte der Referent das eine mit dem anderen Stück verwechseln. In einem bereits erwähnten Brief sagt Kleist, daß die Anforderung an Sittlichkeit, die die Frauen machten, nicht allein seinem Käthchen den Weg auf die Bühne versperrte, sondern auch den Verfall derselben herbeiführte.

ten, ungeachtet der Schönheiten wird dieſes durch die Hauptperſon auf der Bühne unmöglich gemacht, ſo oft man ſich auch an die Darſtellung gewagt hat, in Königsberg zuerſt 1821. Dadurch daß ein Dichter zugleich den Shakſpear und den Calderon den Deutſchen ſchenkte, kam es, daß über den poetiſchen Rationalismus ſich das myſtiſche Halbdunkel verbreitete.

In Königsberg 1806 ſchrieb Kleiſt an dem „Prinzen von Homburg" und beendigte hier den „zerbrochenen Krug" *), deſſen erſte Szene ſein Freund Ruehle ſchon in Dresden kennen lernte. Ein franzöſiſches Kupfer **), das Zſchokke beſaß, führte ihn und ſeine Freunde Wieland und Kleiſt auf den Gedanken, den Gegenſtand dichteriſch zu behandeln, der eine war willens eine Erzählung, der zweite eine Satire und der dritte ein Luſtſpiel zu ſchreiben. Aus dem franzöſiſchen Bilde wurde unter der Hand des Dichters ein niederländiſches Stück von frappant komiſcher Wirkung. „Der zerbrochene Krug, ſchreibt Goethe, hat außerordentliche Verdienſte. Schade, daß das Stück auch wieder dem unſichtbaren Theater angehört" ***). Dennoch ließ er es einſtudiren, aber nicht zur Befriedigung des Publikums †). Die Handlung iſt eine Verhandlung vor dem Dorfrichter und der Gang hat daher eine retrograde Richtung und nach der Ermittlung iſt keine Vermittlung zwiſchen der Komödie und ihrem Schluß möglich. Nach der Bearbeitung von F. L. Schmidt ward „der zerbrochene Krug" in Königsberg 1825 aufgeführt, der Adam wurde von Wohlbrück, der Schreiber von Lanz und Frau Martha von Mad. Weiſe gegeben.

Wie eine Erzählung von Kleiſt Körnern den Stoff zu „Tony" gab, ſo eine andere dem Baron G. A. v. Maltitz aus Oſtpreußen, dem Verfaſſer des „Ritter Roſtſtaub", des „alten Studenten" zu dem 1828 in Danzig dargeſtellten Schauſpiel: „Hans Kohlhas".

*) Daſelbſt, ſo bemerkt Bülow in Kleiſt's Leben S. 46. begann er die „Pentheſilea" und bearbeitete den „Amphitryon" des Mollere.

**) Wahrſcheinlich: La cruche cassée nach Greuze von J. Marſand.

***) Reimer, Briefe von und an Goethe. S. 170.

†) Kleiſt war darüber ſo aufgebracht, daß er Goethen, dem er die Schuld beimaaß, eine Herausforderung zuſchickte, ſo berichtet Devrient III. 372.

Kleist, welcher die Hymne: „Germania erwache!“ sang, schwärmte für eine Gemeinschaft (anders wie Werner) „eine Gemeinschaft, deren Daseyn keine deutsche Brust überleben und die nur mit dem Blut, vor dem die Sonne erdunkelt, zu Grabe gebracht werden soll“, so drückt er sich gegen Ruehle aus *). Nach der Schlacht bei Pr. Eylau wanderte Kleist mit seinem Freunde Pfuel und zwei andern Offizieren zu Fuß nach Berlin, um wahrscheinlich zum Schillschen Chor überzugehn. Er wurde am Thor als Schillscher Offizier gefangen genommen, nach dem Fort de Jour und dann nach Chalons sur Marne gebracht, wo er „so einsam wie in Königsberg“ lebte. Nach einem halben Jahre wird seine Befreiung erwirkt. Er geht nach Prag und giebt, wie früher mit seinem Freunde Adam Müller in Dresden den „Phöbus“, eine Zeitschrift heraus, um als publicistischer Schriftsteller, von Oestreich aus an der Wiedergeburt Deutschlands zu arbeiten **). Verstimmt und muthlos kehrt er nach Berlin zurück. In Königsberg hatte er nach langer Trennung eine Dame wiedergesehn, die seine Liebe zur Poesie und Musik theilte und die ihn nun als Vermählte begrüßte, Adolphine Vogel geb. Keber. Ihr Gatte wohnte damals in Königsberg. Sie brachte den verzweifelten Entschluß zur Reise, der schon als Knabe ihn beschäftigt hatte. Mit seinem Vetter, mit dem er zusammen unterrichtet wurde, wollte er sich erschießen. Das Leben, „man weiß nicht, wozu? man weiß nicht, wohin?“ nannte er „ein Ding, das jeder wegwerfen mögte, wie ein unverständiges Buch.“ „Das ist zum Erschießen schön!“ war ein Lieblingsausdruck von ihm. Jene Dame, deren Bekanntschaft er in Berlin erneuerte, nahm ihm das feierliche Versprechen ab, zu thun, was sie von ihm verlangen würde. Sie glaubte, an einem unheilbaren Uebel zu leiden, und verlangte nichts geringeres, als daß er durch einen Pistolenschuß sie vom Leiden befreie. Als ein p. p. c. schrieben

*) Sein Drama „die Hermannsschlacht“ veranschaulicht, sagt Eichendorff: „eine heroische Hingebung an den Zweck, den er einmal als den rechten und würdigsten erkannt.“

**) Nicht weniger wunderlich gedachte er früher in Paris durch die Verpflanzung der deutschen Philosophie auf französischen Boden dem kaiserlichen Tyrannen eine gefährliche Gegenmacht zu wecken.

sie an eine Freundin: es würden ihre „Seelen sich wie fröhliche Luftschiffer über die Welt" erheben, um bald ihre gr Entdeckungsreise anzutreten. Durch einen Brief wurde der G und der in unsrer Provinz bekannte Kriegsrath Peguilhen Berlin nach einem Gasthofe bei Potsdam entboten, wo sie nem Walde am See den Dichter und Adolphine entseelt, stellt bis auf die Todeswunde fanden, um sie in zwei Särg daselbst neben einander zu begraben. Ihr Todestag war 21. Nov. 1811.

Dr. Friedr. Aug. v. Heyden gehört auch zur roman schen Schule. Er ergriff die Waffen in dem Freiheitskriege und legte dadurch die krankhafte Mystik ab, die manche Schö heit der oben genannten Dramen in Schatten hüllt, obgleich au auf seine Bildung neben Shakspeare Calderon einwirkte. De noch fand auch er nicht die verdiente Anerkennung und d Beruf zum Theater in sich fühlend wurde er gedrängt, sic in anderen Dichtweisen zu zeigen, damit die Stimme seines b geisterten Busens nicht ganz in der Wüste verhallte. — Das Ge wandte ist nicht von der Art, daß man nicht jeden Dichter für sich zu betrachten aufgefordert würde. Kleist ist geneigt, die Sai ten der Empfindung durch die grellen Dissonanzen des Lebens blind zu zerreißen anstatt sie aufzulösen, bei Heyden ist das ver söhnende Element vorwaltend um zu trösten und zu heilen, dort eine stürmische Natur, hier eine wohlthuende Sammlung des Ge müths, dort mehr des Ursprünglichen, hier mehr des Angeeigneten, dort ist es klare Poesie und schöpferische Kraft die hier in poetisch er hebende Auffassung und Auswahl eines reichen wohl erwogenen Stoffes sich verbirgt.

Heyden**) wurde auf dem väterlichen durch ungünstige Ver

*) Das Interesse belegte er durch eine kleine Geschichtsdarstellung: „Die Gebrüder Brandt aus Memel" in den „Beiträgen zur Kunde Preußens I, 250.

**) Gedichte von Friedrich v. Heyden. Mit einer Biographie des Dichters herausgegeben von Th. Mundt. Leipzig 1832. Der Dichter Julius v Heyden ist nicht verwandt mit ihm. Ein Vetter v. Heyden, der Leihbibliotheken-Schauromane verfaßt, nennt sich, da er ein wegen des steif gewordenen rechten Arms emeritirter Beamter ist, Emerentius Scävola.

hältniſſe zurückgekommenen Gut Nerfken bei Heilsberg 1789 geboren. Im „Conradin“ beſchreibt er ſeine Geburtsſtätte alſo:

Da, wo die Alle rinnt durch grüne Thäler,
Wo königliche Wälder von den Hügeln
Ein majeſtätiſch Graun auf weite Felder,
Auf dicht bebuſchte Haiden ſchatten, wo der Elmfluß
Durch Erlen ſich und fette Wieſen ſchlängelt,
Wo jedes lockt zur Liebe, zum Entzücken,
Da hob ſich prangend, feſt
Die Burg von meinen Vätern — Aſche jetzt.

Auf der Univerſität Königsberg beſchäftigte er ſich viel mit der italieniſchen, auf der in Göttingen mit der altdeutſchen Literatur. Sein Fleiß und Eifer, ſein gefälliges und feines Benehmen belohnte ſich auf ſeltene Weiſe an beiden Orten, indem er gewählt wurde, am Unterricht, den der Kronprinz auf dem Schloß in der Rhetorik (wahrſcheinlich von Süvern) empfing, Theil zu nehmen, und in Göttingen ſich in einen Kreis gezogen ſah, den Ausländer wie Dom. de Villers und Benj. Conſtant gern aufſuchten. Als Regierungs-Referendarius trat er in Königsberg in ein Collegium ein, in dem vor ihm v. Stägemann und nach ihm v. Eichendorff*) am grünen Tiſche ſaß. Aber nie waren es ſo viel Mitglieder als damals, die Liebe zu Kunſt und Wiſſenſchaft nährten, der Präſes der Oberpräſident v. Auerswald, die Räthe Liſt, F. Reuſch und C. Hagen; vornämlich aber fühlte ſich Heyden von den Räthen Witt und Cannot angezogen als Freunden und Pflegern der Poeſie. Witt las mehr, als es die Akten gut heißen mogten, täglich in den griechiſchen Klaſſikern, beſonders den Dichtern, und ſein ſchönwiſſenſchaftliches Urtheil war maaßgebend für alle, die ſich in Verſen vernehmen ließen, Cannot widmete ſeine Muße dem Shakſpear, er ſchrieb über „Macbeth“ und verfaßte bei verſchiedenen Gelegenheiten Gedichte, die durch anziehende Gedankenverbindung, durch Eleganz der Form und Kernigkeit des Ausdrucks für muſterhaft gelten konnten. Heyden hatte in Göttingen bereits

*) Deſſen Trauerſpiel: „Der letzte Held von Marienburg“ in Königsberg 1829 zur Darſtellung kam.

ein romantiſches Drama „Renata“ geſchrieben. Wie Fouqué in literariſche Verbindung mit Kleiſt trat, ſo ſuchte er durch ein einleitendes Wort auch das Streben Heyden's zu fördern als die „Renata“ 1816 herauskam. Eine ſonnig ſpielende Heiterkeit zeichnet die Erfindung aus, wie ſich Mundt ausdrückt, „ſchütteten ſich die Blütenflocken einer reichen und friſchen Phantaſie ſchon in einiger Fülle aus.“ Die Gedichtſammlung, die zuletzt erſchien, hat Vorzüge vor den „Dichtungen“ die in Königsberg 1820 ans Licht traten, ſonſt aber nimmt das, was er in Königsberg dichtete, unter Allem, ſeinen Novellen und Romanen, ſeinen epiſchen und dramatiſchen Schriften ſicher die erſte Stelle ein, nämlich das Trauerſpiel „Conradin“ und die „dramatiſchen Novellen“, jenes iſt 1818, dieſe ſind 1819 gedruckt. Wie gewiſſenhaft er als erprobter Beamter auch ſeine Geſchäfte wahrnahm, wie lebhaft er auch alle Erſcheinungen des Tages durchdachte und mitempfand, ſo war ſein poetiſches Reich das unbegrenzte der freien Phantaſie oder das Mittelalter, das im Glorienſchein ſich ſeinem Geiſte aufthat. Die zeitgemäßen Tendenzen und die durch ſie herausgeforderten Satiren laſſen ihn in ſeinen Romanen und Luſtſpielen nur allzukühl erſcheinen, wie auch der Dichter in edlem Zorn entglühen mag. Wenn man bei ſeinen Verſen oft über eine Flüchtigkeits-Sünde hinwegſehn muß, ſo verfällt er „in der Proſa oft in den ihm zur Gewohnheit gewordenen Styl der Verfügungen. Heyden's „dramatiſche Novellen“ enthalten ſechs kleine Stücke, über die, wie mannichfach ſie unter einander ſind, ein lachender Zauber ausgegoſſen iſt. „Die Perle des Ganges“ kann dieſen Namen zugleich als lobendes Epitheton beanſpruchen. Welchen anderen Eindruck macht dies indiſche Mährchen als der 1842 erſchienene „Spiegel des Akbar“, wo er als „ein Sohn der Gegenwart“ ſich berufen fühlt, auf die Zuſtände allgemeiner Anfechtung mitleidend den Blick zu wenden, denn „hier lauſchen hinter fremden Namen ſehr bekannte Begebenheiten.“ In dem Schauſpiel „Apelles“ wird in einer ſinn- und ſentenzenreichen Schilderung der Welteroberer dem Künſtler gegenüber geſtellt, welcher in einem weiteren Gebiete herrſcht und ſiegreich prangt

Der König Aar hebt ſiegend ſich zur Sonnen,
Der König Leu macht ſich zum Herrn der Lande,

Und zwiſchen ſie mag Liebe zart ſich ſtellen —
Und eine Götterkette hält umſchloſſen
Kampaspen, Alexandern und Apellen.

Die übrigen dramatiſchen Novellen haben ein mittelalterliches Anſehn, die bis auf eine, freie Erfindungen ſind. Mancherlei würde ſich auf der Bühne nicht wohl ausnehmen, ſo in „Haß, Ritterpflicht und Liebe," einem Schauſpiel, das in ſpaniſchem Versmaaße und großentheils trochäiſchem Rythmus abgefaßt iſt, wenn im Anfange Angelica in ländlichem Kleide im abgeſonderten Gehöft ſich mit den Hühnern und Tauben ſcherzend unterhält und zwiſchen ihren Reimen zweimal der Hahn ſein Lied ertönen läßt, wenn im „Pilgrim" auf dem Montſerrat, der über Cedern emporragt, bei Sonnenuntergang das Glockengeläut aus ihren zerſtreuten Einſiedeleien die Prieſter hervorruft um ein Abendlied anſtimmen; wenn in dem am wenigſten genügenden „Feuer im Walde" diejenigen, die das Schickſal lange getrennt hielt, durch ein in einer Ruine angezündetes Feuer, vom guten Genius geleitet, zuſammengeführt werden zum beſeligenden Wiederſehn. Nur ein liebendes Weſen wird vermißt, das nicht mehr auf Erden wandelt, weßhalb der verwundete Nemorin den Bund der Glücklichen verläßt mit einem:

Lebt wohl — lebt alle wohl — auf Erden wohl!

„Niemand wagt es, ihn zurückzuhalten" und auf die Frage: „Wo iſt er hin?" heißt es:

Entflohn, entflohn nach oben.

Das letzte klingt, als wenn es von Werner abgeſchrieben wäre, und an ihn wird man im „Conradin" in mancher Stelle erinnert, die mehr muſikaliſch und maleriſch iſt als es die plaſtiſch geſtaltende Szenik billigt. Als ein von Conradin beleidigter, ehemaliger Preußenfürſt, Herkas in einem Garten neben dem Foro Romano (durch einen Bogen des Coliſäums „erblickt man den eben aufgegangenen Vollmond") die Liebe des Fürſten belauſcht und die Entdeckung zum Mittel ſeines Sturzes ſich erſieht, ſchließt ein Akt in folgender Weiſe:

Conradin.

Was iſt geſchehen?
In Sehnſucht ſoll ich oder Luſt vergehen?

Ich ſchwanke trunken,
Mein ganzes früh'res Daſeyn iſt verſunken.
Licht wird die Ferne.
Das iſt ein andrer Mond, ſind andre Sterne u. ſ. w.

(Es herrſcht eine augenblickliche Stille, dann hallen ſanfte Töne einer Laute aus dem Garten. Sie werden einige Zeit gehört, darauf begleitet ſie der Geſang Fiammabellens hinter der Szene, entfernt, aber völlig vernehmbar.)

Wo iſt er hin? Ihr lichten Nebeldüfte
Malt mir ſein Bild.
Grüßt ihn von mir, Mond, Wolken, Abendwinde,
Schlaf wohl, ſchlaf wohl!

(Die Lautentöne verhallen im Weiten).

Dahin gehören auch die ſeitenlangen Monologe, die leicht zum halben Maaß hätten zuſammenſchmelzen können.

Dagegen glaubt man einen Anklang an Shakſpear in einer Volksſzene zu vernehmen.

Peppo der Barbier.

Pah pah! — das ſchwatzt von Conradin — nicht wahr?
Und will ihm wohl, wirft ſich in Sonntagskleider,
Stimmt ſich die Kehlen, Beifall ihm zu rufen,
Sucht Blumen, um den Weg ihm zu beſtreun.
Mag alle Welt mit ihm ſich auch verſöhnen,
Ich — meine Zunft — wir bleiben ſeine Feinde.

Druſio der Schneider.

Warum, warum?

Peppo.

Was ſollen wir ihn lieben?
Giebt er uns einen Heller zu verdienen?
Er hat noch keinen Bart.

Aller Ausſtellungen ungeachtet iſt aber dieſer Conradin — wie oft er auch zum Helden von Dramen gewählt iſt — ein treffliches Gedicht. Die erſte Szene, etwa wie das Vorſpiel zum „Käthchen von Heilbronn", iſt als Introduction zu betrachten. Der Beſchauer wird ins Conclave verſetzt und ſieht in den Krater, der Zerſtörung ausgebiert, denn es handelt ſich um nichts anderes als die Ausrottung der „Ghibellinenbrut." Als gemeldet wird,

ıß Conradin mit ſtreitbarer Macht vor Verona erſchienen, daß
: bereits in Rom eingerückt ſey ohne Beachtung des Gebotes,
ie Waffen niederzulegen, als der Papſt durch das Fenſter blik-
end ſelbſt ſeiner anſichtig wird:

Wer iſt der Ritter in der ſchönen Rüſtung
Die goldig roth im Abendglanze funkelt,
Mit weißem Helmbuſch, einen weißen Zelter
In Purpurdecken zügelnd?
„Conradin.“
Zieh' hin geſchmücktes Opfer zum Altare! —
Löſcht eure Kerzen aus und werft ſie nieder.
Wie dieſe Flammen ſchwinden, mag der Sünder
Vertilgt auf Erden ſeyn, verloren dort. —
Es iſt geſchehn! — der Himmel iſt verſchloſſen,
Der Höllen Pforten thun ſich wartend auf.
Seht ihr das Blut? ſeht ihr's? vom Beil vergoſſen.
Schon fliegt der Pfeil, kein Gott hemmt ſeinen Lauf.
Die Kirche ſteigt in Flammen aus der Nacht.
Der Frevel ſinkt, das Opfer hat vollbracht.

Conradin, der das Blutgerüſt die erſte Stufe zum Triumph nennt,
ſpricht nach einem Gebet von ihm herab zum Volke:

König der Könige blick' ſegnend nieder
Und nimm in ſanftem Tod mein Amt mir ab. —
Auf meine Treuen, auf! verzaget nicht,
Wie die Gewalt auch dräut. — In eure Seelen
Leg' ich mein königlich Vermächtniß nieder,
Bewahrt es wohl. — Die nächſte Pflicht heißt Ruhe!
Er, welcher Regen ſchickt auf dürre Flur,
Er ſchickt zur rechten Zeit die rechte Hülfe.
Dann heißt die Pflicht: Kampf für das Vaterland,
Helßt Eintracht und Vertrauen. Dann erhebt euch,
Dann ſteht nicht an, ſo für das Recht zu bluten,
Wie jetzt zu bluten ich mich von euch wende.
Gedenket meiner,
Wie ich an euch vor dem Erlöſer denke.

Dies Pfand des edlen Kampfs, ich werf' es nieder!

(Er wirft den Handschuh unter das Volk.)

Wer einst mich rächen will, der heb' ihn auf.

Johannes von Procida erscheint als Pilger gekleidet, nimmt den Handschuh und verschwindet in der Menge.

Volk hinkniend

Seht ihr den Schein, der seine Stirn' umleuchtet?
Seht ihr den Engel über seinem Haupte?
Erlöf' uns Heiliger — Heiliger bitt' für uns.

Conradin.

Noch diesen Blick! Fahr wohl geliebte Sonne!
Leucht' jedem Frommen schönen Troft wie mir.
Die Schwinge sproßt; bald schweb' ich über dir.
Der letzte Staub versinkt im Meer der Woune.

Während des Krieges 1815 bei einem Aufenthalt vor der Feſtung Landau faßte er die Idee zu den Hohenſtaufen-Dramen. Im Conradin faßte er in ein erhabenes Bild die echte angeſtammte Fürſtentugend und offenbarte durch ſein Wort, wie es in der Zueignung lautet:

Was göttlich iſt, muß göttlich ſich bewähren,
Der ew'ge Stral befreit ſich und entfliegt,
Der reine Held, ob Feſſeln ihn umklingen,
Ihn Glut umweht, ſteigt auf verklärten Schwingen.
Ob dieſes Werk der frommen Kraft gelungen?
Der Dichter wünſcht, indeß er fragt es nicht.
Von oben kam, was zündend ihn durchdrungen:
Schwach iſt der Staub, doch mächtig iſt das Licht.
Er hat ſich frei, er hat ſich ſtark geſungen
Zum edlen Streit, zur Uebung ſtrenger Pflicht.

Wenn der Dichter auch mit ſeiner Leiſtung zufrieden ſeyn konnte, ſo quälte ihn doch die Frage, ob ſie genüge, bis ihm, wie er erzählte, in wachem Traum einſt der Fürſten-Jüngling in der ſtralenden Rüſtung erſchien und ihm freundlich zuwinkend verſchwand. — Heyden hatte den Plan, in einem Seitenſtück die Bürgertugend zu ſchildern. Später änderte er dieſen und er wollte das romantiſche Heldenalter in zwei Beiſpielen zur An-

ſchauung bringen, wie es ſich in Europa und in Aſien geſtaltet hatte und ſo trat den Gedichten von den Hohenſtaufen gegenüber „der Spiegel des Akbar.“ Er gab 1828 den „Kampf der Hohenſtaufen“ heraus und 1842 das „Theater“, das in drei Bänden 7 Stücke und zwar 4 in Proſa enthält, die im Laufe von zwei Jahren entſtanden. Sie ſind meiſt auf der königl. Bühne in Berlin gegeben. Eines „die Modernen“ ging 1847 über die Breter in Königsberg aber nur einmal, obgleich die ſehr beliebte Helma Heyne die Rolle von Flink-Luiſe darſtellte. Die beabſichtigte In-Szene-Setzung eines zweiten Luſtſpiels „Album und Wechſel“ unterblieb. Keines erſcheint mehr in Berlin oder an andern Orten auf dem Repertoir. Auch Heyden machte zu ſeiner Trauer die Erfahrung, daß er ein dramatiſcher Dichter ſey, der außerhalb der Bühne ſtehe. Er ſchrieb die Vorreden ſeiner Bücher in gereizter Stimmung, wenn er auf dieſen Punkt zu ſprechen kam. Das darſtellende Theater, wie er es ſich dachte, blieb ein frommer Wunſch, wenn er auch 1842 erklärte, daß es „nächſtens wieder ſehr viel bedeuten“ würde. Das deutſche Volk, ſagte er, iſt auf eine Bildungsſtufe angelangt, welche, ſobald wieder eine gleichmäßige Beruhigung eintritt, die reichſte Entwicklung des dramatiſchen Elements in der Kunſt unabweisbar bedingt. Er wollte wieder von der Abfaſſung der erzählenden Gedichte abſtehn, (wenn dieſe als Toilettengaben in hochrothem Deckel mit Golddruck auch mehrere Auflagen erlebten) da ſein Beruf ihn vorzugsweiſe für das Drama beſtimmte und die Dramatiker die bevorzugte Stelle auf dem deutſchen Parnas einnehmen müßten. Das, was die Regiſſeure undramatiſch nennen, will ihm als ſolches nicht einleuchten. Denjenigen, die Anſtoß an dem Geſchichtlichen und Geographiſchen in der frei erfundenen „Renata“ nehmen, will er es Dank wiſſen, wenn ſie ihn mit Shakſpear für einfältig halten. Er glaubt, daß ſeine dramatiſchen Novellen darſtellbar ſeyen, aber nicht dafür erachtet werden dürften, denn „was ſollen dieſe Spiele in dieſer ſo klug und ernſt gewordenen Zeit?“ Eine von ihnen „das Feuer im Walde“ wurde in Dresden 1821 aufgeführt, aber die Aufnahme war wenig erfreulich *). Beim

*) Von den älteren dramatiſchen Arbeiten ſind, wie Heyden ſagt, „ein Paar ohne mein Zuthun, ſogar auf einigen mir ganz fremden, großen Bühnen in Szene geſetzt. Das Publikum hat die Güte gehabt, ſie wenig zu beachten.“

„Conradin", der eng gedruckt einen ſtarken Band bildet, giebt er in einer Nachſchrift die Möglichkeit an, wie durch Zerlegung in zwei Stücke das Trauerſpiel bühnengerecht werden könne. Man warf dem Verfaſſer Unkunde der Bühne vor und man wollte, daß er ſeinen Wohnort Breslau aufgebe und in der Nähe einer Hofbühne die Erforderniſſe einſehn lerne. Er lehnte es ab, denn es käme ihm nicht darauf an, für die Eigenſchaften oder Eigenheiten gewiſſer, beſtimmter Schauſpieler zu dichten, ſondern für das Vaterland zu dichten und die Kunſt. Merkwürdig iſt es aus einem Brief an ſeine Gattin die Veranlaſſung zu vernehmen, die ihn 1840 beſtimmte, nach Berlin zu reiſen, um mit dem General-Intendanten der königlichen Schauſpiele Rückſprache zu nehmen, der ſein Talent „eine Hoffnung der deutſchen Bühne" nannte. Heyden befand ſich 1839 zur Abhaltung eines unangenehmen Reviſionsgeſchäftes in Glatz. Es war von ihm auf eine Ueberraſchung abgeſehn, allein er ſelber wurde, aber nicht in der dienſtlichen Stellung, überraſcht. „Nachdem ich, ſo ſchreibt er, dem Polizeidirector den Zweck meiner Anweſenheit eröffnet, griff ich allein gelaſſen nach der neueſten, eben angekommenen Staatszeitung, die auf dem Tiſche lag. Der Zufall will, daß mir zuerſt die Theater-Anzeigen in die Augen fallen. Gott! was ſehe ich? In Potsdam zum Erſtenmale: Album und Wechſel. In Berlin zum Erſtenmale: Album und Wechſel. Ich kann nicht beſchreiben, wie ſchwer es mir wurde, meine Aufmerkſamkeit auf das zu richten, wozu ich da war. Heute alſo entſcheidet es ſich." Die Stimme des Publikums fiel günſtig aus und es wurden das Trauerſpiel: „Nadine" die Luſtſpiele: „die Modernen", „der Geſchäftsführer", das Schauſpiel: „der Liebe Zauber" theils in Berlin, theils auf anderen Bühnen aufgeführt, obgleich der Dichter in einigen in eine ihm fremde Sphäre ſich verſetzt hatte. — Durch die Verrufserklärung der Romantik wurde ihm ein empfindlicher Stich verſetzt, der nun dem Neueren poetiſche Seiten abzugewinnen ſuchte und in Gutzkow einen Wiederherſteller der Dramatik erkannte, obgleich dieſer mit dem beim Schauſpiele ſo bedeutſamen letzten Akt nie fertig werden kann. In Berlin drang man in Heyden, ſich nach Berlin verſetzen zu laſſen, damit er die Hofbühne mit noch wirkſameren Stücken verſehen könne, allein er konnte ſich von dem Stillleben in Breslau nicht trennen, wo die

Mühe redlich wahrgenommener Amtspflicht ihm die Poesie nach wie vor versüßte. In den letzten zehn Jahren seines Lebens stand die Schauspielkunst ihm fern. Er klagte über Vereinsamung und verglich sich mit der einzeln stehenden Blume im Kornfeld, die so lange sie blühte, unbeachtet blieb und erst, wenn sie mit den Aehren abgemäht wäre, gesehn würde. Obgleich Ober-Regierungsrath war er selbst in Breslau den Leuten fremd und nur im engern Familienkreise — sein Schwiegervater war der Biograph des Stadtpräsidenten v. Hippel, der Freund Schenkendorfs und Hoffmanns, der Chef-Präsident v. Hippel — erkannte man ihn und liebte ihn als Dichter. Sein poetisches Album, in dem er täglich schrieb, ließ ihn das Alter und zunehmende Unwohlseyn weniger gewahr werden und sein Geist, der wie er sich rühmt „jung, frisch, reich und schöpferisch" blieb, erhielt ihn aufrecht. „Sei die Zeit auch meinen Bestrebungen nicht günstig, was frage ich nach der Zeit? Der Gott in mir kennt keine Zeit", so suchte er sich zu überreden, um den nur zu oft vorbrechenden Schmerz sich selber zu verhehlen. Von ihm wurde er oft begleitet, wenn er, wie er liebte, sich in der freien Natur erging und ihrer Stimme lauschte:

Im Walde stilles Wandeln
Ist ewiges Verhandeln
Mit einem großen Geist.

Wie nah verwandt ist dir der Dichter o Natur!
Denn auch aus seinem Innern schwellen
Stets Liebesblumen an Begeistrungsquellen
Und Götterleben scheint ihm Frühling nur.
Ach mit dir klagt der Dichter auch Natur!
Von deinen hundert tausend holden Blüten
Sind neunzig tausend, welche leer verglühten,
Und tausend trieben Saat und Früchte nur.

Die Zeit, die ihn vornehm übersah, zehrte an seinem Lebensmark, aber noch mehr die, die in bedachtlosem oder böswilligem Eifer das Wahre und Hohe verkannte. Als man ihn amtlich verpflichten wollte zur Uebernahme der Censur, schrieb er:

Und wollte man mit Gold mir jeden Strich,
Vom Stift geführt durch dreiſte Zeilen, decken,
Ich riefe laut: dies Gold iſt nicht für mich!
Eh wählt' ich mir den Bettelſack und Stecken.
Und habet ihr zu zwingen mich die Macht,
Und achtet nicht auf Bitten und Beſchwerden,
So ſeyd gewiß, ſchon in der nächſten Nacht
Sinnt ihr darauf, mich wieder los zu werden.

Mit Entrüſtung wies er die Zumuthung zurück, als aber auf den Preßzwang die Preßfrechheit folgte, als bei der Auflöſung aller Ordnung Deutſchlands Ehrenhaftigkeit wankte, da ergriff ihn tiefer Seelenkummer und mit dem Verſe:

Die Mitwelt muß ſich vor der Nachwelt ſchämen

ſchloß er ein Gedicht, in dem er, der ſonſt thränenlos getrauert, eine heiße Thräne geweint zu haben bekennt, ein Gedicht, dem er die Ueberſchrift gab: „die Thräne des 19. März 1848." Heyden ſchrieb zuletzt geiſtliche Lieder. Von einem Siechthum, das in bedenklicher Weiſe ihn ergriff, konnte der Beſuch von zwei Bädern ihn nicht heilen. Er ſtarb am 5. Nov. 1851 bei Sonnenaufgang und es erfüllte ſich ſein Wort, daß er nicht in der Nacht, ſondern an einem Morgen verſcheiden würde. Zur Erinnerung an den Freund der ſchönen Natur ward ihm in Charlottenbrunn eine Buche gepflanzt unter dem Namen: Heyden-Buche. Im Volksmunde dürfte aus der Stätte bald ein Hünengrab werden und als Schatten ein ungeſchlachter Rieſe umgehn, wo man der edlen, friedlichen Liebenswürdigkeit eines Spaziergängers begegnete, deſſen Weſen etwas zierlich Jungfräuliches, ſorgſam Hofmänniſches hatte.

In Danzig erſchienen 1821 und 1822 zwei Dramen.

Ehrenfried Blochmann aus Lauban, der zwiſchen 1777 und 1849 lebte, früher Lehrer in Jenkau, dann am Gymnaſium in Danzig, ein Freund Fouqué's und der Hendel-Schütz, ſchrieb Lieder und Gedichte und außer einem verlorenen Luſtſpiel „Liebe und Narrheit" ein großes geſchichtlich romantiſches Drama „Gertha von Stalimene." Dieſes im Jahre 1822 gedruckt, vor der Zeit des griechiſchen Freiheitskrieges verfaßt,

ſtellt uns ein Mädchen dar, welches durch den ruhigen Trieb innerer Liebe zu Vater und Vaterlande zur Heldin erhoben wird. Müllner bezeigte öffentlich ſeine Unzufriedenheit über die Erfindung, worauf der Angegriffene erwiderte *), daß er neben den Schauderbildern dunkeln Erdenlebens (neben Fluch, Schickſal und Dämonen) das heilige tröſtliche Walten der Vorſehung und den Glauben und die Macht des freien Menſchenwillens nicht für Geſpenſter wolle gehalten wiſſen und daß er Shakſpear, wie dieſer auf dem Oeſerſchen Theater-Vorhange in ſeiner Weiſe anſpruchslos durch die Dramatiker und Philoſophen hindurchſchreite, frühzeitig ſich zum Sinnbilde gewählt habe. — Die Dichtung klingt aber mehr nach Fouqué als nach Shakſpear.

Unter ihren Freundinnen Gertha,
Tochter des Befehlshabers auf Stalimene (Lemnos), eines gebornen Schweden in venetianiſchen Dienſten.

Der Frauen Schwert iſt Liebe. —
Doch eh das Vaterland in Feſſeln klagt,
Wagt auch das Mägdlein wohl die Schwertesbiebe.
Gedenk doch, was der Kaufherr uns erzählt,
Der hier gelandet aus Maſſiliens Porte,
Wie dort die Jungfrau ſich das Schwert erwählt,
Und zog vor Orleans, dem Reich zum Horte;
Die heil'ge Jungfrau führend in der Fahne,
Die heil'ge Jungfrau kämpfend ihr voran,
Folgt Frankreichs Adlerflug dem reinen Schwane,
Von Britenblut gefärbt die Siegesbahn;
Chriſt gegen Chriſt; — hier Chriſten wider Heiden,
Groß ihre Schaar — der Inſel Häuflein klein;
Da ziemts für Seide ſich in Eiſen kleiden,
Jungfräul'cher David ſolchem Trotzer ſeyn.
Nicht dreißig Jahre ſind ſeitdem verfloſſen,
Da ſtand Johanna d'Arc im Siegesfeld;
So heut in meinem Buſen ſpukt der Held.
Und wärt ihr mir nicht freudig Kampfgenoſſen?

Chariklea.
Wo Gertha iſt, iſt Chariklea auch!

*) Aehrenleſer 1822. S. 303.

Chariton.

Wie fromm auch, Chariton hält gleichen Brauch.

Gertha.

Droht der Jungfrau Ehre Schande,
Kämpf sie für den reinen Leib;
Droht der Mutter Schmach und Bande,
Werde Heldin selbst das Weib!
Schwestern nehmt die blanken Waffen!

Suleiman Muhameds Feldherr.

Rechts, — droben — Weibern weichen! — Schand und Spott!
Nicht Scheu vor dem Propheten — nicht vor Gott!
Links focht er selbst der alte Schwedenheld.

Ibrahim.

Des Helden Tochter ist die Führerin;
Sie trägt — altnordlandsweise, Mannessinn.

Suleiman.

Nun, nun — die Zaubrin will ich selbst noch sehn —
Und weh euch allen, werdet ihr nicht stehn.

Gertha, die Suleiman verwundet, rettet als Siegerin ihr Vaterland, während ihr Vater im Kampfe fällt. — Es heißt in einem als Nachwort angehängten Sonett an Schiller:

Thun zweie Gleiches, immer bleibt's verschieden.

W. F. Zernecke hat zwei Stücke herausgegeben, ein Schauspiel in 1 Akt „Philippine Welser" in Danzig 1821 und unter dem angenommenen Namen Frdr. Dörne ein großes Trauerspiel „Johann von Schwaben" in Berlin 1830. Das erste ist mehrmals in Danzig und auch in Augsburg gegeben. Die erste Darstellung erhielt ein hervorragendes Interesse dadurch, daß im Mai 1821 die Rolle des Kaisers Ludw. Devrient übernahm. In dem dramatischen Gemälde wird die Versöhnung zwischen Ferdinand I. und dem verstoßenen Sohne geschildert. Der

greiſe Kaiſer, vom harten Krankenlager erſtanden, iſt gegen die treue jugendliche Pflegerin mit Dank erfüllt, doch um ſo bitterer gegen ihn geſtimmt, der an der Liebe des Vaters kalt gefrevelt und an ſeinen Schmerzenstagen keine Theilnahme kundgegeben:

Kaum eine halbe Tagereiſe weit
Von Inſpruck liegt das Schloß, das er bewohnt.
Mein Unfall konnt' ihm nicht verborgen bleiben; —
Und mit dem Sohne ſollt' ich Frieden ſchließen,
Den nicht ſein Herz zum Vater hergetrieben?

Leibarzt.

O ihr habt ihn geſehn, er hat euch nicht
Verlaſſen in der Krankheit langen Tagen,
Doch unerkannt wollt' er dem Vater bleiben.
Als die geliebten Söhne von euch ſchieden
Und ihr zum väterlichen Segen hobt
Die ſchwache Hand — da kniet' in einer Ecke
Des Zimmers betend der verſtoß'ne Sohn,
Er betete — für den, der ihm geflucht.

Kaiſer.

So iſt der Mann, den ich für euern Gatten
Bisher gehalten — edle Frau — mein Sohn?
Mit keinem Worte hat er es verrathen,
Daß er ein Andrer war, als euer Gatte.

Philippine.

Er iſt — o guter Himmel, gieb mir Kraft! —
Er iſt mein Gatte
Seyd gnädig euerm Sohn und ſeinem Weibe,
Ich bin ſein Weib — ich bin des Welſers Tochter!

Sie will ihm entſagen, einen feierlichen Scheidungsakt vollziehn laſſen, um dem Vater den Sohn wiederzuſchenken und ihre Kinder anerkannt zu ſehn als des Kaiſers Enkel.

Erzherzog.

Daran erkenn' ich dich mein edles Weib!
So wahr mir Gott im Todeskampf einſt helfe,
Für eiteln Glanz kann ich mein Weib nicht opfern.
Ihr ſeyd geneſen, ihr bedürft nicht mehr

Des Ferdinands und seiner Philippine.
Lebt wohl!

Kaiser.

Mein Sohn du hast bestanden in der Prüfung
Und würdig bist du dieses edeln Weibes.
Entsagt hab' ich dem tiefgenährten Groll.
Jetzt erst bin ich genesen, — meine Pulse
Durchströmt ein neues, jugendliches Leben,
Seit ihr der Tugend ihren Kranz gegeben.

Die Geschichte des Johann von Schwaben wurde in einem gern gesehenen Trauerspiel in Hamburg 1784 vorgeführt und ging nicht nur über alle Bühnen Deutschlands, sondern erhielt sich auch auf ihnen an 20 Jahre. Effektvoll ist auch hier das Erscheinen des Kaisermörders, der auf das Gerücht hin, daß Albrecht I. ihm seine Braut getödtet, als Rache für eine Reihe grausamer Gewaltthaten das blutige Werk begeht.

Mich stößt die Erde, wie der Himmel aus.
Sag deiner Schwester, daß ich, sie zu rächen,
Den Todesstreich auf meines zweiten Vaters,
Auf meines Kaisers Brust im Wahn geschtendert.
Barmherziger wie konntest du sie dulden,
Die fürchterliche, schmachbelad'ne That?
Des Oheims Mörder, meines Kaisers Mörder,
Ihr grausen Namen, wie vertilg' ich euch!
Entfremdet aus dem Kreise reiner Menschen,
In Bergesschluchten, an der Felsen Abhang,
Wo die Natur nur Schrecken beut und Graus,
Wird Rudolphs Enkel seinen Frevel büßen.

Unter den gleichzeitigen Tondichtern verdienen zwei Bamberger Hoffmann und F. Dorn besondere Berücksichtigung, wenn auch von den Compositionen des ersten keine hier zu unserer Kenntnißnahme gekommen und die des letztern, der erst vor wenigen Jahren starb, bereits vergessen sind.

Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann (für Wilhelm nannte er sich den Namen Amadeus bei) wurde am Werdetage

ßen Friedrich 1776 geboren. Da ſein Vater Criminalrath in Inſterburg geworden, ſo ward er in Königsberg im Hauſe eines Onkels Dörffert erzogen. Von ſeinem Großonkel Otto Wutrin*), der wie jener beim Gerich arbeitete, ward er zum Erben eingeſetzt. Auch Hoffmann, der mit dem Komponiſten J. P. Schmidt in des Predigers Dr. Wannowski's lateiniſcher Schule unterrichtet war, ſtudirte die Rechte. In der Muſik, im Violinſpiel und Generalbaß war der Cantor Gladau ſein Lehrer und im Zeichnen vielleicht ein Miniaturmaler Molinari, der eine Zeitlang in Königsberg war und in Glogau mit Hoffmann wieder zuſammentraf. Dieſer machte hier die Bekanntſchaft des Gatten der hieher verwieſenen Gräfin Lichtenau des mehrmals genannten Franz v. Holbein. Von Glogau wurde er nach Poſen verſetzt, wo er Goethes „Scherz, Liſt und Rache" componirte und ſich in eine Polin verliebte, die er ſpäter als Gattin heimführte. Er erwarb ſich hier 1799 die Achtung ſeiner Vorgeſetzten. Wenn er ſchon in Königsberg an einem Liebesfieber litt, wenn ſchon damals nach ſeinem Ausdruck ihn die Furie der Muſik- und Romanſchreiberei anpackte, er Vignetten ſatiriſchen und amoroſen Inhalts zeichnete, — „in meiner erſten Erziehung, geſteht er, zwiſchen den vier Mauern mir ſelbſt überlaſſen, liegt der Keim mancher von mir hinterher begangenen Thorheit" — ſo ſcheint alles dieſes ihn jetzt noch mehr in geſpannter Thätigkeit erhalten zu haben. Er wohnte in einem Hauſe mit dem Regierungsrath Schwarz, dem Verfaſſer der morgenländiſchen Erzählung „Abdim", der zur Feier des neuen Jahrhunderts eine von ihm zu komponirende Cantate dichtete und uns ausführlich erzählt hat**), was Hoffmanns ferneres Bleiben in Poſen unmöglich machte. Der Adel gab Bälle für ſich. Die Räthe, um ihm nichts nachzugeben, veranſtalteten ſolche, in denen der Scherz, wie dort die Vornehmheit herrſchte. Auf einer Faſtnachts-Redoute erſchien unter den Masken ein Bilderkrämer, der ſpeziell bezügliche Caricaturen den einzelnen Perſonen in die Hände ſpielte.

*) Iſt der Name ſo richtig? Bei Hitzig: Hoffmann's Leben und Nachlaß. Stuttgart 1839 wird der aus Ungarn ſtammende Großonkel Vöthöry genannt.

**) Denkwürdigkeiten aus dem Leben eines Geſchäftsmanns, Dichters und Humoriſten. Leipzig 1828.

Eine kinderlose Frau, die man oft zu Rosse sah, erblickte sich als Reiterin im Gallopp über eine Wiege hinwegsetzend, eine Dame packt Fläschchen ein mit den Aufschriften: jeunesse, beauté, zwei wüst lebende junge Polen halten ein Wettrennen nach der Frohnveste, ein Mann deckt die kahle Scheitel mit Bezeichnung nicht ehrenwerther Organe mit der Perücke: couvrant ses platitudes. Dies würde ruhig hingenommen seyn, wenn nicht unter anzüglichen Darstellungen sich auch solche befunden hätten, die gegen den General in Posen gerichtet waren. Ob sich auch der Bilderkrämer früh genug unsichtbar machte, so konnte der Verdacht nicht in der Person des Beleidigers irren und Hoffmann mußte Plotzk mit Posen vertauschen, als er eben eine Rathsstelle bekommen sollte. Auch hier konnte er von den Gillrayaden, so theuer sie ihm zu stehn kamen, nicht lassen. Außerdem schrieb er eine Comödie „der Preis" um einen in Berlin ausgesetzten Preis zu erringen, was ihm aber nicht gelang, und eine Abhandlung für den Freimüthigen über den Chor in der „Braut von Messina", der als seine erste schriftstellerische Arbeit von ihm gedruckt wurde. Inzwischen 1804 und 1807 war er in Warschau angestellt, wo er mit Hitzig, Mnioch und Werner verkehrte, mit welchem letzten er in seiner Vaterstadt im selben Hause gewohnt hatte. Er setzte die Musik zum „Kreuz an der Ostsee." Hoffmann bewirkte es, daß in einem Palast ein Saal zu großen Concerten eingerichtet wurde, dessen Decoration er mit besorgen half, damit an des Königs Geburtstag 1806 mit Musiken von Gluck, Mozart und Haydn die feierliche Weihe statthaben könnte. Auf den Gerüsten saß er mit dem Pinsel unter Farbentöpfen und malte in einem Cabinet mit ägyptischen Festzügen unter den Thiergottheiten manche leicht erkennbare Portraits. Das Einrücken der französischen Truppen gab plötzlich seinem amtlichen Leben eine durchaus veränderte Richtung. Der Beamten waren auf einmal zu viel. Durch die Zeitungen trug er sich als Theater-Musik-Director an, der mit allem vertraut sey, was zum Theater gehöre, der sich auf Decorationsmalerei und Costüme verstehe und unter billigen Bedingungen eine Anstellung verlange. Der Director des Bamberg-Würzburgschen Theaters Graf v. Soden, der Verfasser der „Ignez de Castro" wandte sich an ihn und Hoffmann folgte gern der Einladung. Allein Soden's

Stelle nahm bald Cuno ein, der in den „Räubern auf Maria Culm" ein Zugstück lieferte, und, da es nicht mit dem Theater ging, es mit dem Buchhandel versuchte. Sein Nachfolger wurde v. Holbein. Dieser ist höchlich damit zufrieden, in dem befreundeten genialen Hoffmann einen Componisten und Musikdirector, Decorateur und Architecten zu finden. Ein Kreis von Freunden der Kunst und Musik vereinigt sich um ihn, unter ihnen der Buchhändler Kunz, der wie zum Heldenspieler geboren ein ausgezeichnetes mimisches Talent besaß*). Holbein hatte einen glücklichen Wurf mit seinem „Fridolin" gemacht, den er in Wien auf die Bühne gebracht. Mit der Bearbeitung des „Käthchen von Heilbronn", das er in Bamberg aufführen ließ, schien es Anfangs ihm nicht gelingen zu wollen. Hoffmann, der dort von Werner und Tieck mit Anerkennung sprechen hörte, kam auf den Gedanken, den Calderon in der Schlegelschen Uebersetzung auf die Bühne zu bringen und sein Bemühen krönte ein glücklicher Erfolg. „Die Andacht zum Kreuze" versammelte 1808 wiederholt ein zahlreiches aufmerksames Publikum. Wenn Goethe später in Weimar den „standhaften Prinzen" in Szene setzte, so drängte er den Beschauern etwas Fremdartiges auf, Hoffmann entwickelte der Bewohnerschaft aus dem Kern ihrer Kirche die Calderoneschen Blüten. Als er durch die von ihm gesetzte Ouvertüre eine allseitig feierliche Stimmung, wie er es beabsichtigt, hervorgerufen, so erschien den Altgläubigen nichts mißfällig oder Anstoß erregend, mit heiliger Stille wurde die Erzählung von den Wundern des Kreuzes aufgenommen. Beim „standhaften Prinzen" hatte man sich einen andern Inhalt versprochen, auf ein gewöhnliches Ritterstück gerechnet und daher war hier das Interesse mehr getheilt, aber man ließ es sich gefallen, daß aus dem Sarge Fernando als Lichtgestalt sich erhob und im gerötheten Himmel Christus auf Wolken thronend wahrgenommen wurde. „Die Brücke von Mantible" fand keinen Anklang. Zu allen drei Stücken wie zum „Käthchen von Heilbronn" hatte Hoffmann die Decorationen gemalt. Als zur Bewaffnung freiwilliger Vaterlandsvertheidiger eine Vorstellung gegeben werden sollte, so wählte er des ihm befreundeten Fouqué „Emma und Eginhard"

*) Funk (Kunz) Aus dem Leben zweier Dichter Hoffmann u. Wetzel. Leipz. 1836.

und führte wegen des Costüms mit Kunz gelehrte Verhandlungen; Alles ließ sich zur Zufriedenheit einleiten, nur die Huckepack-Szene erregte Zweifel.

Wenn äußere Anlässe das in die dichterische Natur Gepflanzte oft zum Austrag bringen, so ist es der Aufenthalt in Bamberg, der ihn zu dem Novellisten machte, wie er vor unserer Seele steht. Wie reich auch die fünf Jahre an fruchtbaren Anregungen waren, so waren es Marterjahre und nur durch ein muthwilliges Hinwegsetzen über das Beängstigende, durch ein gespanntes Passen auf außergewöhnliche Umstände, durch ein trotziges Auftreten in unheimlichen Verhältnissen, war es dem leicht muthlos werdenden Hoffmann möglich, sich aufrecht zu erhalten. Dadurch bildete sich bei ihm der dämonische Grundton seiner novellistischen Schöpfungen aus. Das erste Koboldskichern nehmen wir eher in seiner früh hervortretenden Ironie wahr, als in seinem Gefallen an Wieglebs Magie, die er in Königsberg fleißig gelesen. Er erfuhr es, wie bei den ungeregelten Zuständen einer Provinzialbühne nicht augenblicklicher Schade in Aussicht künftigen Gewinns getragen werden kann. Durch das Mißglücken einer Oper war der Banquerott eines der Directoren erklärt. Hoffmann mußte Musikstunden geben, für eine musikalische Zeitung schreiben, auf Bestellungen komponiren, um in mißlicher Zeit leben zu können. Mit Kunz schloß er einen scherzhaften Contrakt über die „Phantasiestücke in Callots Manier" *). Als Holbein von der Bühne 1813 abtrat, verließ auch Hoffmann Bamberg und begab sich nach Sachsen. Die politischen Bewegungen ließen ihn keinen Zufluchtsort finden. In Dresden war die Elbbrücke gesprengt und er sah sich von seinem Freunde und Landsmann, dem späteren Präsidenten v. Hippel getrennt, der sich eben in Dresden aufhielt und ihm in seiner Noth und Verlassenheit Trost und Schutz gewesen wäre. In Leipzig ward er Musik-Director bei der Secundaschen Gesellschaft. Allein in Folge einer Erkältung im Theater fesselt ihn die Gicht lange an das Krankenbette. Von Schmerzen gequält zeichnet er für ein Paar Thaler den Buchhändlern Cari-

*) W. C. Siegm. Myllus, dessen Namen früher genannt ist, gab „Galerie von romantischen Gemälden, Arabesken, Grotesken und Calots." Berlin 1792 heraus.

caturen auf die Franzoſen, die als Kupferſtiche weit und breit verſendet wurden, ſo die Gallia, die durch den Exorcismus geheilt wird, indem aus ihr Napoleon als Teufelsfratze fährt. Hoffmann wird aufgefordert, Muſik-Director beim Theater in Königsberg zu werden 1814. Aber er entſchließt ſich an den Fürſten v. Hardenberg zu ſchreiben, um wieder als Juriſt in den preußiſchen Staatsdienſt einzutreten. Seitdem lebte er in Berlin als Kammergerichtsrath. Hoffmann der beliebteſte Schriftſteller machte ſich auch als Opernkomponiſt einen Namen durch die „Undine", die 23 Mal im kgl. Schauſpielhauſe zur Aufführung kam, bis es zwei Tage nach der letzten in Flammen unterging. Die Partitur iſt nicht mit verbrannt, wie man fürchtete, ſondern wird in Berlin in der königlichen Bibliothek aufgehoben. Anklänge an ſie ſollen im „Freiſchütz" entdeckt werden. Stücke, nach ſeinen Novellen gearbeitet, (in dieſen wird provinziell-Lokales geſchildert, der Artushof und Adam und Eva in Danzig, die heilige Linde, das Schloß von Roſſitten) *) ſind in Danzig und Königsberg aufgeführt „das Fräulein von Scudery", „das Majorat von Roſſitten" von Vogel. Wenn Hoffmann auch nach der Undine mit dem Theater in keiner Berührung ſtand, ſo ward es ihm keineswegs fremd, da er als ſtehender Gaſt im Lutter u. Wegnerſchen Weinhauſe alltäglich mit Ludw. Devrient verkehrte und in Witz ſprudelnder Laune dem Ort eine claſſiſche Weihe gab. Es iſt wohl mehr hart als gerecht, wenn man lieſt: „Er ſchrieb um zu trinken, und trank um zu ſchreiben."

Hoffmann ſtarb an der Rückenmarks-Dürre 1822

Der angeſehene Kaufmann G. F. Dorn in Königsberg hatte zwei Söhne, die leidenſchaftliche Freunde des Theaters und der Muſik waren und die ihre Liebe auf ihre Kinder vererbten. Der Sohn des einen iſt Heinrich Dorn, der Componiſt des „Schöffen von Paris" **), der „Nibelungen", die Tochter des anderen, eine vorzügliche Violinſpielerin, war an E. Sobolewski verheirathet, den Componiſten des „Seher von Khoraſſan" u. ſ. w.

*) Hoffmann ſoll hier ſeinen Großonkel geſchildert haben, den er oft auf Dienſtreiſen als Protocollführer begleitete.

**) Der Text von Guſt. Wohlbrück.

Wie Sobolewski viele Jahre bis 1853, Heinrich Dorn 1828 in Königsberg als Musikdirectoren wirkten, so auch eine Zeitlang des letztern Oheim Joh. Friedr. Dorn, der zwischen 1777 und 1845 lebte*). Obgleich er bunt sich durchkreuzende Lebenswege betrat in beständigem Wechsel begriffen, so konnte ihn das *wirre* Treiben nie ganz von der Musik abziehn und von Wohlhabenheit zur Armuth herabgesunken blickte er über das Verächtliche des Tagewerks zu ihr hinauf und er verdankte ihr Erhebung, Heiligung und zufriedenen Sinn bis zur Stunde der Erlösung. Er war Disponent des väterlichen Handelshauses und später Comptorist in einem fremden, ein Beschützer der Kunst und später Singlehrer, er war Musikdirector und später Cantor, er war ein Gutsbesitzer und später Buchhalter in einem Weinhause, er war gelehrter Kritiker**) und später der Redacteur eines trivialen Wochenblatts. Den Wissenschaften zugethan, mit nicht geringen Kenntnissen versehn, war er in Königsberg lange das Orakel, wenn es sich um Geschichte der Musik oder um Urtheile über sie handelte. Mit Eifer bekämpfte er in polemischen Aufsätzen die Musiker, mit denen er bei aller Gutmüthigkeit, die er besaß, in nicht harmonischem Verhältniß stand und lieber mit Schauspielern, wie mit Carnier, als mit ihnen umging. Demnach hätte man meinen sollen, daß seine Compositionen mißgünstig aufgenommen wären und vielen Anfechtungen ausgesetzt gewesen. Dem aber war nicht so, weil sie wohl einen allgemein anzuerkennenden Werth hatten, wenn sie sich auch nicht in dauernder Gunst erhielten. Er lieferte die Musik zu Carniers Festspiel: „Die Weihe" die Ouvertüre zu Werners „Weihe der Kraft", die Gesänge zu Kotzebue's: „Der Flußgott Niemen und noch Jemand." Zwei Königsberger komponirten Kotzebue's Singspiel „der blinde Gärtner oder die blühende Aloe"; mit der Komposition von P. Schmidt wurde dasselbe in Danzig 1808 und mit der von Dorn am 1. Jan. 1811 in Königsberg aufgeführt***). Von einer größeren Oper, an der Dorn noch im vorgerückten Alter

*) Sein Leben in den N Prov. Blättern a. Folge Bd. III. S. 330.

**) Viele seiner Aufsätze sind mit 4 unterzeichnet. Die ersten sind in der Leipziger Musikalischen Zeitung enthalten.

***) Es wird hier bemerkt, daß ein dritter Komponist Aug. Hagen kein Königsberger war.

arbeitete, ist nichts zur öffentlichen Kenntniß gekommen. Auch seine Symphonie aus Fis moll, die für werthvoll von Kennern gehalten wurde, dürfte nicht mehr vorhanden seyn. Mit seinen Leistungen als Musikdirector vom Oct. 1812 bis Apr. 1813 war man zufrieden, wie schwierig bei der administrativen Verfassung des Theaters auch seine Stellung gewesen seyn mag. Wie beim Componisten wollte man aber auch beim Dirigenten mehr gründliches Wissen und sicheren Takt als freie Hingebung und Begeisterung wahrnehmen.

Die Bühnenverwaltung bei dem beständigen Wechsel ist in diesem Zeitraum ungleich schwieriger zu übersehn als in den früheren. Gewöhnlich war es, wenn ein Director durch den Drang der Umstände gezwungen das Zepter niederlegte, daß nicht unmittelbar darauf ein anderer das mißliche Geschäft weiter führen mogte, daß eine Administration daher gewählt wurde, um einen geordneten Gang wiederherzustellen und daß diese, da sie nie den Wünschen der Betheiligten entsprechen konnte, häufig eine Abänderung erlitt und aus alternirenden Mitgliedern bestand, je nachdem das Vertrauen sich für sie bestimmte. Die Directoren oder diejenigen, die auf eigne Gefahr für alleinige Rechnung das Unternehmen leiteten, waren bis zur Wiedervereinigung der beiden Theater,

in Danzig:

Hüray vom 9. Febr. 1811 — 28. April 1816.
Hüray vom 21. März 1817 — 12. Febr. 1819.
Köhler vom 8. Aug. 1819 — 23. Jan. 1820.
Schröder vom 22. Oct. 1820.

in Königsberg:

Hendel-Schütz vom 20. Sept. 1811 — 23. Oct. 1811.
v. Kotzebue vom 1. Oct. 1814 — 5. Oct. 1815.
Hüray vom 25. Aug. 1816 — 11. März 1817.
Döbbelin vom 1. Oct. 1817 — 1. April 1819.
Hüray vom 10. Oct. 1819 — 7. Juni 1822, dem Namen nach bei weitem länger.
Schröder vom 21. März 1824 als „Director des Danziger und Königsberger Theaters.“

Daniel Hüray beschrieb sein Leben *) wie Carnier und, wie dieser, nur leider! die erste Hälfte desselben, da die damaligen Leser nicht begierig seyn mogten, sich das erzählen zu lassen, was sie aus dem Umgange kennen lernen konnten. Jetzt würden wir, um die ersten Bezüge der Künstler zu dem Theater in Preußen zu erfahren, gern das eine mit dem anderen vertauschen. Hüray, dessen Großeltern Refugié's gewesen, wurde in Berlin geboren, wo er, dessen Vater als Lotterie-Collecteur und Krämer ein dürftiges Auskommen hatte, ein bürgerliches Gewerbe erlernen sollte. In Monbijou, in dessen Nähe die Eltern wohnten, gaben französische Comödianten auf dem dortigen Theater treffliche Vorstellungen, unter ihnen befanden sich Aufresne und le Cain. Hüray erkaufte sich den Eintritt, indem er auf des Directors scherzhafte Aufforderung: Baisez le plancher! voll Begeisterung rief: De tout mon coeur! und den Boden der Bühne küßte. Als die Döbbelinsche Gesellschaft in Berlin spielte, gelang es ihm da die ausgezeichnete Schauspielerin Schulz im Hürayschen Hause verkehrte, durch deren Sohn oft unbemerkt ins Theater zu dringen und sich unter die Zuschauer zu mischen, nachdem er oft drei Stunden vorher sich unter den Bänken versteckt gehalten. Bei solcher Liebe zum Theater war es ein vergeblicher Versuch, wenn er in einer Handlung lernen, oder, nachdem er bereits die Bühne betreten, zu einer ruhigen Lebensweise zurückkehren sollte. Bei den vielen französischen und deutschen Privattheatern, die es damals in Berlin gab, wurde es ihm nicht schwer, seine Fähigkeit zu prüfen. Mit Beifall trat er im Le français à Londres, in Hippels „Mann nach der Uhr", Jesters „Duell" auf. Er erwarb sich kleine Vortheile und manche Geldeinnahme, als er auf der Bühne bei einem Gastwirth vor dem Stralauer Thor und im Hause eines adlichen Beamten, der ein französisches Theater eingerichtet hatte, die Leitung übernahm und hier die Stücke: La jeune ladienne, Ariane à Naxe (jenes von Jester ins Deutsche, dieses vom Prinzen Heinrich ins Französische übersetzt) und andere Vorstellungen anordnete. Für das deutsche Schauspiel wurde er enthusiasmirt durch einen Brockmann, Reinecke, Schröder,

*) Fragmente aus dem Leben eines Schauspielers. Mit einer Widmung an Iffland. Erster Theil. Königsberg 1801.

Fleck, Borchers, die er als Mitglieder des National-Theaters oder als Gäste nicht genug bewundern konnte. Da seine Eltern ihm nicht gestatteten, in Berlin öffentlich aufzutreten, so ging er nach Breslau und spielte hier in der Wäserschen Truppe Chevaliers und Deutschfranzosen und gab hier und an andern Orten den Riccaut, eine Rolle, um die oft die „Minna von Barnhelm" gekürzt wurde. Bei unzureichender Gage empfand auch er die Mühseligkeit der künstlerischen Streifzüge. Von Prag kam er nach Böhmischen Städten und Städtchen. Hier traf er mit einem Schauspieler zusammen, der Stiefel-Acteur genannt wurde, weil er nur in Rollen auftrat, die die sonst gewöhnlichen Schnallenschuhe ausschlossen, namentlich als Waltron in Möllers Soldatenstück, das bisweilen im Freien dargestellt wurde; Hüray mußte sich als Extemporant versuchen auf Bühnen, zu denen Kasperl die Zuschauer mit der Trommel einlud. Er lebte einst — wie wir dies bei mehreren Schauspielern finden — vom Silhouettiren, indem er es verstand, Schattenrisse zu zeichnen, mit dem Storchschnabel zu verkleinern und auszuschneiden, daneben aber auch vom Hasardspiel, das er mit vielem Glück betrieb. Dies bewährte sich auch, da er einst ohne Unterkommen das Weite suchte und bei einer Stelle, wo sich die Wege kreuzten, den dreieckigen Hut auf dem Stock dreimal herumschwenkte und dahin ging, wohin die Spitze wies, ebenso später als er in Ifflands „Spielern" den Posert gab, eine Rolle, die er sich selbst im vorgerückten Alter nicht nehmen ließ. Er wanderte nach Lübeck, spielte hier den Hofrath in Großmanns „Nicht mehr als sechs Schüsseln" und den „Otto v. Wittelsbach" mit Beifall, ebenso in Altona und Hamburg. Unter den trüben Erfahrungen gehörte die, daß ein Director Beschlag auf seine Sachen legte. „So hätten die Geschwister Schuch nicht gehandelt!" ruft er bei der Erzählung aus. Er wanderte nach Celle, Bremen, Göttingen und lernte auf seinen Zügen die Dichter Bürger und Gökingk kennen. Auf dem Gute des letzteren schlug er ein Theater in einer Scheune auf. Warum er nicht länger an einzelnen Orten verweilte, da er überall gefiel, ob er nur Routine gewinnen und bei der Kenntnißnahme der verschiedenen Directionen Alles prüfen wollte, um das Beste zu behalten, berichtet er nicht. Theatermüde gab er in Bremen Unterricht im Französischen und im Zeichnen und in Os-

nabrück bemalte er die seidenen Strickbeutel der Damen. Aber er kehrte wieder zu den Bretern zurück, um als Franz in den „Räubern", als Kent im „Lear" aufzutreten. In Cassel, wo ihm ein treuer Freund in einem Königsberger Rosenkranz*), dem Lieblinge der dortigen Theaterfreunde, 1790 starb, machte er *als* Rath Brand im „Räuschchen" außerordentliches Aufsehn. Das Schauspielhaus brannte ab und er sah sich wieder wie vordem zum Umherirren verurtheilt. Seit 1796 ist er mit seiner Gattin Mitglied der Schuchischen Gesellschaft und verläßt seitdem nicht Preußen. Er giebt die so genannten Deutschfranzosen und neben der Fertigkeit, mit der er im Riccaut radebrecht, gewinnt er Beifall in der Hauptrolle eines französischen Stückes: On fait ce qu'on peut et non pas ce qu'on veut Außer dem Posert zeigt er sich in derben, chargirten und karikirten Charakteren als Balken in der „Schachmaschine", Schnaps in den „beiden Billets" Hippeldanz in Kotzebue's „Epigramm", als Hofmarschall Kalb, als den Hetmann im „Grafen Benjowski", Patriarch im „Nathan". Im J. 1802 gab er in Danzig den Franz Moor. Die Bestimmtheit seiner Darstellungen waren oft als zu stark accentuirt zu bezeichnen. Seine Gattin die Rollen, wie das Cordelchen in den „Jägern" übernahm, verschwindet bald aus der Reihe der Spielenden. Er selbst trat als Director nur selten auf und nur in altgewohnten Rollen: Posert, Balken, Hippeldanz, die *man* noch von ihm, einem zahnlosen Greise, gern geben sah.

Als die Schuchische Gesellschaft sich in die Steinberg- und Bachmannsche Direction theilte, trat er der letzten bei und spielte seitdem in Westpreußen, vornämlich in Danzig. Im J. 1806 leistete er mit Kramp, Grüner und anderen Collegen der Theater-Verwaltung als Wöchner Dienste, indem er mit den andern sich abwechselnd eine Woche das Inspizientenamt verſah. Zusammen mit Mengershausen ist er am 2. Febr. 1809 Director und, da er durch die Beiordnung in Ausführung seiner Plane sich behindert sieht**), so erwirbt er sich am 9. Febr. 1811

*) Er nannte sich K. H. Reinhardt.

**) Die Zerwürfnisse und die Unselbständigkeit der Direction ersehn wir noch aus einem Comödienzettel: „Mit hoher obrigkeitlicher Bewilligung wird

die Alleinherrschaft. Er muß „wieder von neuem anfangen", um ein gutes Theater zu Stande zu bringen. Daß Hüray Ordnung einzuführen und aufrecht zu erhalten verstand, mußte bald dankbar anerkannt werden.

Die französischen Machthaber gewann er durch ein gewähltes Repertoir von Opern, in denen zwei neue Sängerinnen Dem. Zeis (nachmalige Mad. Weise) und Madam Herrmann mit verdientem Beifall wirkten. Als Gäste erschienen Herr und Mad. Mosewius. Es wurden gegeben neben „Axur" Fioravanti's „Dorfsängerinnen", neben dem „Wasserträger" „Lodoiska", Cherubini's „Francisca", neben „Camilla" Paer's „Achilles" neben „Je toller je besser" Mehul's „Joseph in Aegypten" („Jacob und seine Söhne")*) neben „Richard Löwenherz", Isouard's „Aschenbrödel", Bertons „Aline", neben „Don Juan", „Titus", „Zauberflöte", „Fanchon", Tyroler Wastel", Weigl's „Schweizerfamilie", Winter's „Unterbrochenes Opferfest" und Gluck's „Iphigenia in Tauris". Die „Aschenbrödel" mußte „auf hohen Befehl" wiederholt werden und als Abonnement général militaire am Napoleonsfeste 15. Aug. 1813 wurde „Titus" verlangt. Auch für die Hebung des Schauspiels geschah manches von Seiten der Direction, indem das Personal für längere oder kürzere Zeit durch Künstler wie Gaßmann, der auch in der Oper brauchbar war, und Anschütz vergrößert wurde. Die pantomimischen Ballete von Heimburg mogten nicht mehr besonders ergötzlich seyn, ein um so größeres Glück machten 1811 die Pariser Tänzer Leon und Deslille, die hohem Befehl zufolge ihre Vorstellungen, zu denen stets alle Logen besetzt waren, noch um eine vermehren mußten.

Am 26. Nov. 1813 ergibt sich der französische Gouverneur und das preußische Militär zieht in Danzig ein. Anschütz kehrte, von Königsberg nach Danzig zurück und spielte zusammen mit

heute (25. Dez. 1809) die Schauspieler-Gesellschaft der Geschwister Schuch aufführen" u. s. w., auf dem Hüray als „Hr. Hüray der Vater" verzeichnet steht.

*) Als die Oper 1810 als eine nächst zu erwartende Erscheinung angekündigt wurde, setzte Hüray auf den Comödienzettel: „Ich wage nicht zu viel, wenn ich sage, daß es das schönste Werk unserer Zeit ist."

Angely. Zu ihnen trat Schwartz als Gast und es konnte 1814 „Wilhelm Tell" gegeben werden. Im selben Jahr geht „die Jungfrau von Orleans" in Szene. Dem. Mollard spielt die Agnes Sorel und das Entzücken, das sie erregt, giebt ihr Muth, immer bedeutsamer in den Vorgrund zu treten. Die patriotische Stimmung ist dem Interesse am Theater förderlich und in Stegmayers Melodram „Hermann, Germaniens Retter" zeigt sich die genannte Schauspielerin als Thusnelde. Die Beziehungen auf Deutschlands Befreiung zünden nicht weniger im Singspiel „der Kosak und der Freiwillige" von Kotzebue mit Musik von B. A. Weber als in Werner's „Cunegunde". Es wird „der Freiheit Morgenröthe" deklamirt und auch in Danzig wie in Königsberg in Kotzebueschen Reimen erklärt, es habe der große Schauspieler „Noch Jemand" seine Rolle ausgespielt. Es kommen Stücke von Körner, Müllner und Oehlenschläger zur Aufführung. Die Oper wird nicht vernachläßigt und 1816 Spontini's „Vestalin" gegeben. Durch die regelmäßig sich wiederholenden Reisen in die kleineren Städte wurde Danzigs Theater von Zeit zu Zeit geschlossen, aber nur für wenige Monate.

Beinahe für ein Jahr trat jetzt ein Stillstand ein, da Hüray sich mit seiner Truppe nach Königsberg wandte, um hier die Achtung und das Vertrauen zu rechtfertigen, das er durch vierjährige Leitung eines neu geordneten Kunstinstituts sich erworben. Am 28. April 1816 schied er von Danzig und eröffnete, nachdem er in Elbing gespielt hatte, die verlassene Bühne in Königsberg, die nach Kotzebue's Direction eines Hauptes entbehrte. Bescheiden erklärt er, daß ein wohlgerundetes Ganzes für hervorragende Talente Ersatz leisten solle. Er bietet Dutzend-Billete zu 14 Fl. an für alle Vorstellungen gültig. Dadurch that er genügend kund, daß es nicht sein Vornehmen sey, durch glänzende Gastspiele zur Theilnahme zu reizen, sondern darzuthun, daß sich durch die vorhandenen Kräfte Beachtungswerthes leisten lasse.

Zu neuen Mitgliedern wählt er Ad. Schröder aus Stettin und die bei den Königsbergern in dauernder Gunst stehende Mad. Wolschowski, um beide am zweiten Abende in den „Jägern" auftreten zu lassen. So strebte er von vornherein sich die Zu-

neigung des Publikums zu gewinnen. Diplomatiſch klug war es, daß er mehrmals „Euer Verkehr" von J. v. Voß geben ließ, ein jämmerliches Gegenſtück zu der Poſſe, durch die ein Theil der Schauſpielfreunde dem Theater entfremdet war. Durch Tanzdivertiſſements gelang es ihm, den Reiz mancher Vorſtellung zu erhöhen, die artig ausgeführt um ſo mehr erfreuten, als eine Zahl jugendlich ſchöner Geſtalten, wie ſie nicht leicht eine andere Bühne gleichzeitig beſitzt, hier zum Vorſchein kamen. Alles Pomphafte hielt Hüray gefliſſentlich fern, um für das Würdige die erforderlichen Mittel zu erlangen. Er rang nicht nach dem Neuen, enthielt ſich der anlockenden Bemerkungen auf dem Comödienzettel, wiederholte kein „zum letzten Mal" und verlangte nicht zu Zeiten erhöhte Caſſenpreiſe. Die alten Stücke zogen mehr an als die neuen, wie „Joconde" von Iſouard, „Agnes Sorel" von Gyrowitz, „Roſamunde" von Körner, „Heimkehr des großen Kurfürſten von Rathenau" von Fouqué. Wenn das Haus auch ſtets nur mäßig beſetzt war, ſo gewann er genug, um die geringen Gehalte regelmäßig entrichten zu können. Nur mit einem Stück machte er ein ganz ſeltenes Glück und häufiger Wiederholungen ungeachtet fehlte es an Raum für die Schauluſtigen. Hier konnte man es wagen, alle Abonnements als aufgehoben zu erklären, zu den Dutzendbillets eine Nachzahlung zu verlangen, ohne das Mißfallen des Publikums zu erregen. Hüray's jüngerer Sohn, dem nur die Darſtellung weichlicher Liebhaber gelang, war jetzt als Held der Tragödie unerſetzlich, da er ſeinem Pudel die Rolle des Dragon einſtudirte. Im Nov. 1816 wurde zuerſt „der Hund des Aubri" aufgeführt. Hüray d. j. gab den fürchterlichen Macaire und Dragon ſein Verfolger wurde beklatſcht, als er vor den Augen der geſpannten Zuſchauer zu allgemeinſter Rührung die Glocke zog, mit der Laterne vorleuchtete, durch das Fenſter ſprang, um den Mörder ſeines Herrn zu erhaſchen, und dieſem in den Rockſchooß packte. Der Dank, der ihm gebührte, ſtattete der Director der Geſellſchaft ab, indem er ein grandioſes Feſteſſen veranſtaltete.

Man möge es nicht der Direction verargen, daß ſie die Neigung der andern theilend, ſich zur Hunde-Dreſſur bequemte, daß ſie, wie früher in Danzig, „zur Faſchings-Luſt" mit verkehrter Rollenbeſetzung „die Schweſtern von Prag" gab (Kunegunde

durch Hr. Hüray d. ä., Crispin durch Dem. L. Zeis u. ſ. w.), da nach dem Sprichwort die Kaufleute ſich freuen, wenn die Narren auf den Markt kommen. Das Repertoir iſt ſonſt muſterhaft zu nennen. Das Theaterleben hat den beſcheidenen, löblichen, patriarchaliſchen Charakter wie zur Zeit der Directrice Schuch, das freilich nicht zum großen Hauſe paßte, um ſo weniger als Talente wie Eckardt-Koch und Czechtitzky entbehrt wurden, denn Gaßmann und Anſchütz befanden ſich damals nicht in der Geſellſchaft und der viel verſprechende La Roche war noch nicht ſo weit, um mit Sicherheit ihre Stelle einzunehmen. Eine Heldenſpielerin wie Karoline Schuch wurde auch nicht gefunden.

Bei einem geringen Abonnement ſpielte Hüray ohne Unterbrechung ſieben Monate hindurch. Man rechnete ihm einen Gewinn von 7200 Thlr. nach, als er Königsberg verließ, von wo aus er Schulden in Danzig und Elbing bezahlt hatte. In der letzten Zeit ſeines Aufenthalts war er verſtimmt darüber, daß Vorſtellungen im alten Schauſpielhauſe den ſeinen merklichen Abbruch thaten. Das Müllerſche Panorama-Theater konnte ſich nicht gegen das kleine von C. Gropius aus Berlin behaupten. „Die Aufſtellung der mechaniſchen Vorſtellungen" — die landſchaftlichen Proſpecte wurden nämlich durch bewegliche Figuren belebt — fand außerordentlichen Zuſpruch *).

Gropius, um den Schaden, den er dem Schauſpiel-Director brachte, zu mildern, ordnete bei einer dramatiſchen Erfindung des Bibliothekars Raphael Bock die Gruppen und lieferte eine Decoration dazu **). Hüray bewilligte jetzt mehr als ſonſt den

*) Mehr als „der Rückzug der franzöſiſchen Armee nach der Schlacht am 18. Oct. 1813", „die Inſel Elba — und zwar die Hauptſtadt Porto Ferrajo" vom Innern des Hafens aus geſehn, wo auf der ankommenden Fregatte „der Ex-Kaiſer ſelbſt erſcheint", waren es „die ſieben Wunder der alten Welt" (denen als „Wunder der jetzigen Zeit" der Brand von Moskau beigefügt war) die durch ihren ſeltenen Zauber anzogen. Sie waren „von einem der erſten jetzt lebenden Künſtler angefertigt", nämlich von Schinkel „und an allen Orten als die vorzüglichſten der ganzen Sammlung anerkannt." Das Theater von Gropius war im Februar und März 1817 aufgeſtellt.

**) In einer Benefiz-Vorſtellung machte ſich Gropius anheiſchig, den Monolog aus der „Jungfrau" in berliniſcher Mundart vorzutragen.

Mitgliedern Benefizen, um zum Eintritt in die verödeten Hallen zu reizen. Man pflegte nun eine Zahl kleiner Stücke anzukündigen mit dem Beisatz: „Alles zum ersten Mal". Unter der Leitung des Prof. Knorre wurden plastische Bilder der verschiedensten Gattung gestellt, nach bekannten Kupferstichen: „Julie erwacht im Todtengewölbe", „Albrecht Achilles ergreift das feindliche Banner", „Raphaels Sixtinische Madonna."

Hüray meinte in Danzig ein so gutes Andenken zurückgelassen zu haben, daß man dort erwartungsvoll seiner Wiederkehr entgegensehn und ihn freudig aufnehmen würde. Beinahe ein Jahr lang hatte die Stadt aller dramatischen Unterhaltung entbehrt. Mad Karschin, nach der Auflösung des Kotzebueschen Theaters nach Deutschland zurückkehrend, veranstaltete in Danzig pantomimische Vorstellungen und gab mit ihrem Manne „die Beichte" und Müllner's „Blitz". Carl Bredow mit seiner Familie aus Magdeburg kommend, stellte Schauspiel-Fragmente zu einer Abend-Vorstellung zusammen. Aehnliches richtete die Familie Krampe ein, nachdem sie eine Zeitlang in Königsberg gespielt hatte. — Dergleichen pflegt meistens nur die Lust am Theater zu verleiden. Die Leute waren desselben entwöhnt und von Hüray wurden die größten Anstrengungen vergeblich aufgeboten. Seine Bühne, die sich sonst großer Gunst zu erfreuen hatte, war nicht mehr annäherungsweise in den früheren Stand zu setzen und selbst der Hund Dragon vermochte nicht, die Untergehenden über Wasser zu halten. Zwei überall damals mit Beifall gekrönte Stücke: „das Taschenbuch" von Kotzebue und „das Singspiel auf dem Dache" von Treitschke mit Musik von Fischer ließen kalt; es wurde Calderon's „Leben ein Traum" 1817, Spontini's „Cortez" 1818 dargestellt, aber das Publikum schien nicht Geschmack daran zu finden, es gingen „die drei Hamletsgeister" in Szene von Friedrich, dem einst gepriesenen Verfasser der satirischen Feldzüge, eine Posse „Dichterrache", in der Loge, Parterre und Orchester mitspielten, ohne daß eine heitere Stimmung geweckt wurde, Patriotisches kam zum Vorschein „Theodor Körner's Tod" von A. v. Schaden (auf dem Zettel stand A. v. Kotzebue) „der neue Robinson auf St. Helena." Alles ward vergeblich versucht, nichts brachte Trost und Rettung.

Auch die Gäſte Mad. Roiſten aus Petersburg als Sextus und Donna Anna, die Heldenſpielerin Mad. Paczkowska, das Sängerpaar Gosler traten meiſt vor einer nur kleinen Verſammlung auf. Zu einer Abonnements-Verloosung „nach dem Muſter mehrerer großen Städte", dem ſichern Mittel, allen Sinn für das Theater abzuſtumpfen, wurde da 1817 gegriffen, um 2000 Looſe à 1 Thlr. abzuſetzen. Im Anfang des neuen Jahres wurden Vorſtellungen eines neuen Verſpielungs-Abonnements gegeben und nach dem Schluß des Theaters im April konnte man die Wiedereröffnung deſſelben nicht anders beginnen, als mit einer Abonnements-Verloosung, wie es hieß, um einen Fonds zu beſchaffen „zur Vermeidung neuer koſtſpieliger Reiſen." Allein Ludwig Devrient auf der Reiſe nach Königsberg giebt im Aug. 1818 zwei Gaſtrollen; im dicht gedrängten Haufen entglüht grenzenloſer Enthuſiasmus, um ſo mehr aber findet es Hüray gerathen, mit ihm von Danzig Abſchied zu nehmen. Er kehrt zurück, ehe Sehnſucht ſich nach ihm bekundet. Selbſt „Fidelio", 1818 zuerſt gegeben, wird wenig beſucht, und mit dem Director trauert die Tänzer-Familie Kobler aus Wien, daß die Kunſtfreunde auf das Wiedererſcheinen Devrients warten, der eine Reihe von Vorſtellungen geben ſoll. Für den Augenblick war da eine auskömmliche Einnahme *). Aber nach den Tagen von Aranjuez war Hüray nicht heiterer. Nur dem Scheine nach verdeckt das Miſere mit dem Anfang des Jahres 1819 der Komiker Wurm. Mit dem 12. Febr. hat Hüray's Reich in Danzig für immer ein Ende. Hüray reiſt in Weſtpreußen und Poſen umher und begiebt ſich endlich nach Königsberg als letzten Zufluchtsort, ungeachtet ſeines früheren Vorſatzes, nie wieder dahin zurückzukehren. Er kam, um auch hier abzutreten und zwar, ohne je wieder zu erſcheinen. Merkwürdig klingt es, daß Hüray Gedeihen fand, als er allein der Kraft ſeiner nicht bedeutenden Truppe vertraute, und in Schulden verſank, als Devrient auf ſeiner Bühne glänzende Erfolge erzielte, daß ſein Glücksſtern im „Hund von Aubri" leuchtete und im „Freiſchütz" für ewig unterging. Nachdem ſich die Direction an Vorſtellungen aller Art gewagt, an die „Sappho" 1819, „Yngurd" 1820, „das Bild" 1821 und „Cor-

*) Ein Abend brachte, was bis dahin unerhört war, 600 Thlr.

reggio" 1822, „die Vestalin" 1819, „Tancred" 1820 und Mozart's „Idomeneus" 1821 *), 2½ Jahre durch Benefizen, monatliche Abonnementsverloosungen („da die Verloosung für den Monat März, so lautet eine Anzeige, so viel Theilnahme fand, so lade ich zu einer zweiten für April ein") durch oft sich wiederholende Reisen nach Littauen ihr Leben mühsam hingehalten hatte, ist die Darstellung des „Freischütz' am 25. Febr. 1822 das letzte Aufleuchten vor dem gänzlichen Verlöschen. Früher wurde Sylvana gegeben. „Der Freischütz" wird eingeleitet durch den Vortrag einer Arie in einem Concert des Musik-Directors Sämann und das Interesse an ihm wird noch auf ein im folgenden Jahr gegebenes Drama verpflanzt, „Freischütz treu nach der Apelschen Erzählung vom Gr. v. Riesch mit Musik von Wurst, einem Mitgliede des hiesigen Orchesters." Weber's „Freischütz" wurde so gut, als es der Direction nur möglich war, in Szene gesetzt und der Eifer und gute Wille der Darsteller ließ die von der Gewalt der Töne mächtig ergriffenen Zuschauer manches Mangelhafte gern übersehn. Der Maler F. W. Siemering, der für das Königsstädter Theater in Berlin unter Schinkel und Gropius neben Blechen an den Decorationen längere Zeit gearbeitet, wurde nach Königsberg eingeladen, um für die Ausstattung der Oper bestens Sorge zu tragen. Die freudigste Erregung erfüllt das Haus, so oft das Meisterwerk deutscher Tonkunst vorgeführt wird.

Aber man will auch dies nur allein sehn. Höchstens läßt man sich noch „Preciosa" und „die Waise aus Genf", ein von Castelli aus dem Französischen übersetztes Drama, gefallen. — Die als Rettungsengel beschwornen Gastspieler Mad. Milder-Hauptmann, Eßlair, Blume, Bruder von Heinrich Blum, Lemm **) können bei allem Glanz, den sie verbreiten, nicht das erwärmende und nährende Feuer der Wolfsschlucht zuwege bringen. Vielmehr lassen sie eine grauenhaft unheimliche Finsterniß zurück. Charakteristisch war es, daß 1821 vor dem

*) „12. Dez. 1821. Zum Geburtstag des Herrn Directors von seiner Gesellschaft zum ersten Mal."

**) Mad. Fedderſen, die die Zahl der Gäste vermehrte, gefiel nicht, wie sie vordem gefallen hatte.

Auftreten der Milder-Hauptmann vom Caſſirer Puſcha in einer plaſtiſchen Darſtellung „Sturm, Schiffbruch und Waſſerfall mit lebendigem Waſſer arrangirt" wurde. Die Bühne in Königsberg ſteht nunmehr hinter der in Danzig zurück, wo L. Devrient 1821 zum dritten Male ſpielt. Hüray ladet ihn zu ſich ein, aber er verlangt für jeden Abend 200 Thlr. und, da das Publikum nicht in zureichendem Maaß ſich zur Theilnahme verbindet, ſo kann „die Entrepriſe nicht gewagt werden." Als das Neujahrs-Abonnement „gegen alle Erwartung gering ausgefallen iſt", ſo wird immer wieder zur Verlooſung geſchritten, von der man um ſo weniger etwas wiſſen will, als man in den Gewinnen doch nur Nieten für die Gaſtvorſtellungen zog. Oft wurde beinahe nur vor den Abonnements-Märtyrern, die häufig Kinder und Dienſtboten repräſentirten, geſpielt, oft gar nicht wegen allzu ſpärlichen Beſuchs. Hüray, durch ſein vorgerücktes Alter ſchwach und ſtumpf geworden, noch mehr durch das Widerwärtige des Geſchäfts, von Schulden erdrückt, muß im Nov. 1823 einer „Theater-Direction" weichen *).

Ad. Schröder, Mitglied der Hürayſchen Bühne im J. 1816, vertauſcht Stettin, wo er Theater-Unternehmer geweſen, mit Danzig und Königsberg. Unter ein Paar Comödienzetteln lieſt man: „Hüray & Schröder" und dann allein Ad. Schröder.

Der greiſe Hüräy ſoll bald darauf in Weſtpreußen geſtorben ſeyn.

Hüray, dem man bei der erſten alleinigen Uebernahme des Theaters in Danzig, des Theaters in Königsberg einen richtigen Takt in Regelung ſchwieriger Verhältniſſe, einen ernſten Willen, conſequente Handlungsweiſe, Geſchmack und Einſicht nicht abſprechen konnte, beging einen Fehler, der als ſolcher von ihm ſelbſt erkannt, vornämlich Schuld an ſeinem jammervollen Ende war. Aus väterlicher Zärtlichkeit, handelte er wider ſeine eignen Grundſätze und der ſelbſtbewußten Kraft ſich immer mehr entäußernd, ließ er, ſtatt zu herrſchen, ſich beherrſchen und zuletzt, ſtatt zu regie-

*) Sie beſteht aus vielen Köpfen, aus den unbezahlt gebliebenen Schauſpielern, und ſchon darum kann in die Verwirrung keine Einheit gebracht werden. Am 6. Jan. 1824 giebt ſie ſchon die letzte Vorſtellung.

ren, ſich von der Flut blind umher treiben. In ſeiner Lebensbeſchreibung ſagt er: ein Director habe „ſoviel als möglich eine Kette von Verwandtſchaften und Verhältniſſen zwiſchen den Schauſpielern zu vermeiden" und dennoch ſehen wir, daß ſeine beiden Söhne, die zu erſten Partien keineswegs befähigt waren, in der Oper und im Schauſpiel die erſten Rollen an ſich reißen und in Königsberg 1816 als die Nachfolger eines Julius Miller und eines Karſchin und Büttner auftreten. Wenn im Perſonen-Verzeichniß 1819 aufgeführt ſind: „Hüray d. ä. erſter Tenor, Hüray d. j. erſte tragiſche und komiſche Liebhaber. Bariton. Muſik-Director (dieſer ſollte demnach im Schauſpiel die erſte Stelle auf der Szene, in der Oper die erſte Stelle im Orcheſter behaupten). Mad. Hüray d. ä., Mad. Hüray d. j. Liebhaberinnen" — ſo mußte dies den Schauſpielfreund, der unter den Söhnen keins, unter den Schwiegertöchtern nur ein wirkliches Talent anerkennen konnte, um ſo mehr verſtimmen, als der Vater damals beinahe gar nicht mehr auftrat. Eben ſo abhängig war der Director von dem ihm treu verbleibenden Regiſſeur Ludewig, einem Manne, der mehr nachahmend als ſelbſt ſchöpferiſch etwas leiſtete und der eine Mad. Ludewig und einen Ludewig d. j., die unbrauchbar waren, in die Reihe der Spielenden einſchwärzte. Ludewig unternimmt es 1820 ein Wochen-Repertoir herauszugeben, „da die Geſellſchaft ſich in den Ruf geſetzt zu haben glaubt, daß ſie den gemachten Plan gern verfolgt." Leider war dieſe Ehre ſehr bald verſcherzt. — Daß der Director Talente zu erziehn und zu feſſeln verſtand, iſt ſchon allein mit dem Namen eines Künſtlers La Roche vollgültig zu belegen. Er gab im „Freiſchütz" den Kaspar und errang neben Dem. Lanz (nachmaligen Mad. Geißler) den Preis in der ſonſt nicht vorzüglich beſetzten Oper. — Der Hürayſchen Bühne war allerdings mehr Ordnung und Eifer als Genius und Kunſt nachzurühmen, Vergnügen indeß gewährt es, eine Geſellſchaft nicht Unbefähigter zu beobachten, wenn jeder nach Kräften dazu beiträgt, die Vorſtellungen in vollendeter Abrundung erſcheinen zu laſſen. Lange ließ Hüray es ſchweigend über ſich ergehn, daß die Rezenſenten ihm das Ausſchließen vornehmer Gaſtſpieler als ein Unrecht vorrückten, welches er nicht allein dem Publikum, ſondern auch ſeiner Truppe zufügte, die keine Gelegenheit fände, an höheren Muſtern ſich

heraufzubilden. Allein während des Gaſtſpiels bleibt den mitwirkenden Schauſpielern höchſtens nur Zeit zu memoriren oder mechaniſch ſich einzuprägen, was ſie Abend für Abend in einer Reihe neuer Stücke (deren Wiederholung nur in geringen Fällen in Ausſicht ſteht) herzuſagen haben. Sie dienen nur als Folie *auf* der die Kunſt des Fremden in oft geſpielten Rollen um ſo glänzender abſticht. Er ſpielt und jene figuriren nur, er ſpricht aus der Seele und jene nur aus dem Souffleurkaſten heraus, er gewinnt in dem Maaß durch den Kontraſt, als ſie oft unverdienter Weiſe in der Achtung des Publikums verlieren.

Nach dem Begriff der alten guten Zeit war ein Theater nicht ein ſtehendes zu nennen, das aus ambulanten, aus aller Welt Enden zuſammengerufenen Schauſpielern beſtehend ſich mit jedem neuen Jahr als eine neue Geſellſchaft darſtellt. In der Hürayſchen Direction war der Perſonenwechſel nie in der Art durchgreifend, daß nicht ein Styl der Darſtellung ſich hätte fortbilden können. Eine Milde und Ruhe, die das Karikirte vermied und das Stürmiſche bezähmte, die es mehr auf ſtille Wirkung als Effekt abſah, war das etwas einförmige Gepräge.

In der Oper iſt bei Hüray ein löbliches Streben zu erkennen, durch die Wahl der Opern das Feld der klaſſiſchen Muſik erweitert zu ſehn. Seine Muſikdirectoren waren Friedrich, Bernhard Weber und ſein eigner Sohn.

Auguſt Friedrich, ein tüchtiger Violinſpieler, läßt ſich in Danzig zuerſt 1794 hören und veranſtaltet zuſammen mit Ehrlich mehrere Concerte. Er giebt 1803 Haydn's „Jahreszeiten", in denen Ciliax ſingt. Ein Jahr darauf tritt er in die Stelle von Nic. Mühle als Muſik-Director beim Theater ein. Zu Opern, die durch den Reiz von Tänzen gehoben werden ſollten, lieferte er die Tanzmuſik, ſo 1816 zu Iſouards „Joconde" und zu Süßmayers „Soliman II. oder die drei Sultaninnen." Ebenſo zu Geſängen in einem Feſtſpiel von v. Wichert's „Preußens Genius", das der Feier des 15. Octobers 1816 gewidmet iſt, zu denen in Werners „Cunegunde", Klingemanns „Fauſt" und „Moſes". Ein Concert veranſtaltet er 1814 mit Dr. Kniewel zum Beſten der Vaterlandsvertheidiger. In einem von dem Weiſeſchen Ehepaar gegebenen Concert wird in Danzig 1818 eine

von ihm componirte Ouvertüre unter seiner Leitung gespielt. Wie Benda soll auch er im Orchester meist in erregter Stimmung die Violine gespielt haben. — Eine Zeitlang 1814 war der nicht unbekannte Bernhard Anselm Weber Musik-Director, der in Danzig Kotzebue's „Kosack und Freiwilliger" ꝛc. componirte, in Berlin Herklots' „Sulmalle" und zur „Weihe der Kraft", die Ouvertüre lieferte. Seit 1819 war Johann Hüray d. j. Musik-Director.

Als Sänger wirkten noch eine Zeitlang in Danzig Jean Bachmann, der frühere Director, dessen Tochter Friederike, in Stettin mit Bröckelmann vermählt, als Emmeline auftrat, der Bassist Frank und die als Fanchon gefeierte Mad. Ritzler.

Ein Sängerpaar von Verdienst waren Goßler (Gosler) und seine Frau. Heinrich Goßler sang Anfangs in Königsberg nur im Chor und übernahm 1805 kleine Baßpartien neben Schwartz und Sehring. So gab er im „unterbrochenen Opferfest" den Oberpriester und seine nachmalige Gattin Emilie Herbst eine von Myrrha's Gespielinnen. Nach einem längeren Aufenthalt in Deutschland kehrt er vom Stuttgarter Hoftheater nach Preußen zurück und spielt in Danzig in der „Camilla" den Ubaldo, in der „Zauberflöte" den Sarastro, in „Figaro's Hochzeit" den Almaviva, in „Titus" die Titelrolle. Er geht nach Riga und findet hier Dem. Herbst als Directrice wieder, die drei Jahre hindurch das schwierige Geschäft leitet, mit größerem Geschick und glänzenderem Erfolg als die meisten ihrer Vorgänger und Nachfolger. Die Vermählung findet 1816 statt. Im folgenden Jahre treten beide im „unterbrochnen Opferfest" auf, er als Masseru und sie als Myrrha, in „Belmonte und Constanze" er als Osmin, sie als Constanze. Sie giebt die Fanchon und er den Abbé, sie die Pamina und er den Sarastro. In Paer's „Griselda oder Sieg der Sanftmuth" spielt sie die Hauptrolle. Mit der Hürayschen Gesellschaft kommen die Goßler 1819 nach Königsberg und in der ersten Darstellung der „Vestalin" wirken sie mit, er als Pontifex Maximus und sie als Julia", im „Cortez" ist sie die Amasily, im „Tancred" die Amenaide. Wie er hier nicht allein in großen Opern, sondern auch im komischen Singspiel und im Drama mitwirkt, so war auch sie für das Fach der naiven Rollen im Lustspiel engagirt. Man hörte in Opern nur

zu deutlich, daß beide früher Besseres geleistet hatten und bereitwilliger waren sie darum wohl, den Gesang mit der . mation zu vertauschen. Sie spielten zusammen 1821 in walds „Bild". Goßler besaß keine Komik und konnte da Operetten und Lustspielen, so stark er oft auch auftrug, kein thuendes Lächeln erregen. In Hamburg, wohin sich die G begaben, als sie im April 1821 Königsberg verließen, sang „Baum der Diana" ohne Beifall.

Clemens (Hubert Wenceslaus) Hüray, in Co geboren, war der erste Tenor. Er war Student gewesen 1803 in die juristische Facultät der Albertina getreten. Na er mehrere Universitäten besucht hatte, beschloß er, Theaters zu werden. Als Hüray d. j., zur Unterscheidung von dem ter, erscheint er auf der Danziger Bühne zuerst 1809, als ray d. ä. neben seinem Bruder 1810, in welchem Jahr er den Bergy im „Fürst Blaubart" giebt. Sein weichliches, quem nachläßiges Wesen — er war völlig, von kleiner Statu hörte sich auch im Gesange durch. Wenn er in der bek Gretryschen Oper als Blondel mit seinem Bruder, der den chard darstellte, sang, wenn in Paers „Achilles" jener den Ach les und dieser den Agamemnon, in „Titus" jener den Titus u dieser den Annius spielte, so mußte die Stimme des Beifalls fü für Clemens Hüray entscheiden, der in Ermanglung eines ge diegenen Sängers bald sämmtliche Rollen übernahm, die Silia in Danzig und Weiß in Königsberg gegeben hatte. Selb solche, in denen das Spiel Alles ausmacht, lehnte er nicht ab wie den Rochus Pumpernickel, obgleich er sich kaum leidlich b wegen konnte. Nur Einzelne konnte er in Königsberg in Ent zücken versetzen. Als er den Sturz des Hürayschen Theaters e lebte, wenn nicht mit herbeiführte, so trat er in Posen und an andern Orten auf, ohne daß es ihm recht gelingen wollte.

Josephine Anschütz geborne Kelle aus Bamberg, wurde Heldenspielers erste Gattin, mit der er in Danzig 1809 zusam men in „Je toller je besser" auftrat. Sie gab die Titelrolle in Cherubini's „Helena", im „Wasserträger" die Constanze, in „Titus" die Vitellia und neben Christiane Zeis in „Don Juan"

die Anna. Jene, so wie Mad. Ritzler scheinen ihr gefährlich zu seyn, wie sie es der Mad. Schmidt gewesen. Sie spielt in Danzig bis 1814, bald mit ihrem Mann angestellt bei der Danziger Gesellschaft, bald als Gast.

Die beiden Schwestern Zeis sind unter den Operisten rühmlichst hervorzuheben. Christiane Zeis, nachmalige Mad. Weise, kam wie Marianne Sehring, vom Dessauer Theater und erschien zuerst als Oberon in der Wranitzkischen Oper in Danzig 1810. Sie singt die Constanze in „Belmonte und Constanze", die Königin der Nacht und steigt mit jeder Rolle in der Achtung des Publikums weil ihr Gesang durch ein anziehendes Spiel gehoben wird. Da man wußte, daß sie ihre Familie unterhielt und daher nur wenig zur Garderobe verwenden konnte, so kauften Herren von dem Berliner Modehändler, der regelmäßig den Domnick zu besuchen pflegte, ihr manches Kleid, ohne daß sie dadurch ein nachtheiliges Gerücht zu fürchten hatte, denn sie war als ein ernstes sittliches Mädchen bekannt. Sie gab die Emmeline, Elvira, Vitellia, den Cherubim, Tancred, und als 1815 „die Jungfrau von Orleans" zur Aufführung kam, die Agnes Sorel. In Königsberg war sie nicht minder beliebt als in Danzig. Als ihre Schwester Luise, nachmalige Mad. Siemering, — wenn auch mit geringerem Glück — dasselbe Rollenfach erwählte, während eine andre Schwester Betty sich zur Tänzerin ausbildete, so ging sie plötzlich von der Oper zum Schauspiel über. Noch 1821 singt sie die Donna Elvira, dann sehen wir sie, seit 1817 mit dem Komiker Weise verheirathet, im Personal des Directors Schröder eine durchaus veränderte Stellung einnehmen. Als Sängerin erntet sie durch die Nachbarin im „Maurer und Schlosser", durch die Margarethe in der „weißen Dame" Beifall ein, vornämlich aber zeichnet sich Mad. Weise in Lustspielen aus, im Kreise der alten Mütter und spielt die Oberförsterin in den „Jägern", als wenn sie sie nach der alten Wolschowski studirt hätte. Sie giebt auch die Claudia in „Emilia Galotti", aber mehr gelingt ihr die Haushälterin Babet in den „Wienern in Berlin" die Marthe Rull im „zerbrochenen Krug." In Danzig starb sie 1849.

Die Besetzung von Rossini's „Tancred" bei der ersten Darstellung in Königsberg am 3. Mai 1820, war folgende:

Arſir	Hr. Hüray d. ä.
Orbaſſan . . .	= Goßler.
Roderich . . .	= Meißner.
Tankred . . .	Mad. Weiſe.
Amenaide . .	= Goßler.
Ritter . . .	Hr. Laroche.

Wilhelm Ludewig iſt im Schauſpiel vornean zu nennen; wenn er auch nicht der erſte Held war, ſo nahm er als Regiſſeur eine bedeutſame Stelle bei Hüray ein. Er gehört zu den brauchbaren Schauſpielern, die alle Rollen geben, aber keine ſo, daß ſie nicht noch beſſer hätte gegeben werden können. Er war auch Sänger und ſang 1815 den Rocca, 1816 den Bremer im „Zinngießer". Unter dem Namen Nelkenbuſch tritt er zuerſt in Königsberg auf als Hurlebuſch im „Wirrwarr" neben Ströbel, der den Langſalm ſpielt. Als Vorbild wählt er ſich Kühne. Als er ſeit 1817 in Danzig in Tragödien die erſten Rollen giebt, den Flodoardo, Karl Moor, Tell, Columbus, Moſes, Zriny, ſpielt er noch den Ferdinand in „Cabale und Liebe", den Balduin in den „Kreuzfahrern", den Wallen in „Stille Waſſer ſind tief." Am meiſten befriedigte er, wenn er Charaktere darſtellte, die ſeiner Perſönlichkeit voll herziger Gutmüthigkeit entſprachen, wie den Klinker im „Epigramm", den Zabern in „der deutſchen Hausfrau", allenfalls auch den Buſch im Räuſchchen". Am wenigſten gefiel er als Chriſtian im „Guſtav Waſa", ſo ſchauervoll er ſich auch bemalt hatte, als Tartüffe, wo ſeine Routine ihn im Stich ließ. Die Proben, die er mit größter Sorgfalt, mit Liebe und Eifer wahrnahm, um gerundete Darſtellungen zu erzielen, ſelbſt von Stücken, die wie oft vorauszuſehn war, nur einmal über die Szene gingen, mogten ihm keine Zeit laſſen, die Rollen ſelbſt gut zu lernen, woher es kam, daß er manchmal Anſtoß gab in Stellen, die er ſonſt gut geſprochen haben würde. Der Königsberger Theater-Almanach von 1821 enthält eine Abhandlung aus ſeiner Feder: „Fragmente aus meinem Tagebuch." Hier bricht er in Klagen aus über die Kunſtanforderungen neuerer Zeit: „Man verlangt täglich etwas Neues und dieſes Neue ſoll mit eben der Sicherheit, dem Glanze, der Vollendung gegeben werden, wie das Alte, was man aber nicht mehr ſehen will. Wo

ſollen die Schauſpieler Muth und Entſchloſſenheit hernehmen, um nicht an dieſen Klippen zu ſcheitern? Da ſie Dutzend-Arbeiten liefern ſollen, ſo müſſen es nothwendig Dutzend-Arbeiter werden" *). Nachdem von ihm Alles aufgeboten war, den immer tiefer einſinkenden Thespiskarren in Gang zu erhalten, trennte er ſich gewiß mit blutendem Herzen von dem Veteran der deutſchen Schauſpielkunſt, ſeinem verehrten Chef. Der patriarchaliſche Verein zerſtob nach allen Himmelsrichtungen. Ludewig an das Pilgern gewöhnt, im J. 1821 war er mit der Truppe 10 Mal in Inſterburg, 9 Mal in Gumbinnen, 1 Mal in Braunsberg, 3 Mal in Königsberg geweſen **), zog auf dem ihm nur zu bekannt gewordenen Wege nach Riga. Er iſt 1822 Regiſſeur des dortigen Theaters, 1826 Mit-Vorſteher der Verwaltung und der Gewinn iſt von der Art, daß er im Beſitz einer kleinen Summe ſich reich dünkend froh nach Preußen und Königsberg zurückkehrt. Auch die vereinigte Oſt- und Weſtpreußiſche Theater-Direction unter A. Schröder neigt ſich unaufhaltſam zum Untergange. Ludewig verſpricht ſich von der rechten Anwendung der theuer erkauften Erfahrungen Heil und Segen für die Kunſt. Er erhält die Direction des Königsberger Theaters und verheißt, durch eine neu zu ſchaffende Verfaſſung dem zigeunerhaften Umherſtreichen ein Ziel zu ſetzen und eine Bühne herzuſtellen, die dem großen Publicum und zugleich dem engen Kreiſe der Kunſtkenner genügen ſoll, für welchen er Anfangs mit Verluſt Muſterdarſtellungen claſſiſcher Werke zu geben ſich bemühen will, um die Geweihten wieder zum Heiligthum zurückzuführen und die Schauſpieler nach und nach zu Höherem heranzubilden. Gerade als er Zweckmäßiges einleitet,

*) Bekanntes führt er weiter aus „Der Schauſpieler iſt nicht bloß Künſtler, ſondern auch Kunſtwerk." „Es ſcheint ein Nationalzug, an einem deutſchen Talent ſo lange zu zerren, zu deuteln und zu drücken, bis es ſich zur Flachheit hinunterläßt"; „Flachköpfe, ſagt Goethe, finden darin den größten Troſt, daß auch das Genie ſterblich iſt." „Familienſtücke den Tragödien gegenüber ſollen, wie man es auf Bildern der niederländiſchen Schule ſieht, in den feinſten Details ausgemalt werden, welche die großen Werke der italieniſchen Schule verunzieren würden, wo es ſich nur um Verſinnlichung des Höchſten handelt."

**) 1810 ſpielte er in Danzig im Singſpiel „die Kunſt auf Reiſen oder Abenteuer einer wandernden Schauſpieler-Truppe", in einem Lebensgemälde der Darſteller, mit.

tritt die Cholera ein und mit ihr in allen Schichten der Bevölkerung Muthloſigkeit und Ekel an allem Vergnügen. Ludewig hat im Verlaß auf ein wohl berechnetes Unternehmen Alles hingegeben, was er erworben, und ſieht nun Alles verloren. Ein gleicher Schreck durchfährt ihn und die Gattin, in einem Vormittage ſind beide Leichen und die Verlaſſenſchaft reicht nicht zur Beerdigung hin, geſchweige denn zur Unterbringung der hinterbliebenen Kinder.

Karl Georg Gaßmann*), geboren in Hannover 1779, war ein vielſeitiger Schauſpieler von anerkannter Tüchtigkeit. Er ſpielte zuerſt auf einer Privatbühne und mit ſo viel Glück, daß Eckardt-Koch, als er dort in der Großmannſchen Geſellſchaft mitwirkte, ihm rieth, ſich der Bühne zu widmen. Zuerſt trat er 1797 öffentlich auf und, nachdem er bei kleinen vagirenden Truppen die Prüfungsſchule durchgemacht, erwarb er ſich in Schwerin Beifall als Sichel im „Doctor und Apotheker." Er ſang und ſpielte jetzt mit gleicher Anerkennung in mannichfaltigen Rollen und als Liebhaber war auf den Bretern ſeine Mitſpielerin Dem. Koch, nachmalige Mad. Krickeberg. Seine Leiſtungen und die Theilnahme an denſelben ſteigerten ſich auf den verſchiedenen Bühnen. In Regensburg auf dem von Dalberg beſchützten Theater gelang es ihm in Schillerſchen Tragödien als Poſa, Max und Tell. Mehrfach von den Franzoſen vertrieben, deren Erſcheinung manche Bühne ſchloß, zog er nach vielfachen Irrfahrten nach Stettin, von hier nach Danzig und Königsberg. Im J. 1809 giebt er in Danzig den Ruf d. ä. in der „Schachmaſchine" und eine Rolle, auf die ſich Iffland etwas zu gut that, den „Pygmalion" und wird in allen Vorſtellungen belobt, obgleich zu ſeiner Zeit Arreſto gaſtirt und Anſchütz die Liebe beim Publikum beſitzt, die La Roche zu erwerben, damals die erſten glücklichen Verſuche gemacht hatte. In Königsberg 1810, nach dem Gaſtſpiel Unzelmann's und während der Anweſenheit Fiſchers, wird er neben Büttner ſpielend als Leiceſter, Karl Moor und Tell, als Bayard und Flodorado wohl aufgenommen. Im ſel-

*) Seine Biographie in der Illuſtrirten Zeitung 1845. I. S. 91., ſcheint auf eignen Angaben zu beruhn. Vgl. Heinrichs Almanach 1848. S. 70.

den Jahre ist er wieder in Danzig und giebt neben ernsten Rollen wie Ferdinand in „Kabale und Liebe" auch solche, in denen er in Königsberg nicht mit Unzelmann verglichen seyn wollte, den Fips und den Rochus Pumpernickel. Er ist 1812 Mitglied der Hürayschen Gesellschaft und glänzt jetzt als Don Juan, eine Darstellung, in der er noch nach Jahren eine solche Vollendung bekundete, daß er sie in Hamburg kurz auf einander 15—18 Mal wiederholen mußte. Im Januar 1813 verläßt er Danzig. Er, der so weit als möglich sich vor den Franzosen zurückgezogen zu haben meinte, floh sie nun wieder aus Furcht vor dem bevorstehenden Bombardement und kehrte nach Stettin zurück, um von dort nach erfolgreichem Auftreten auf verschiedenen Bühnen sich in Braunschweig als Regisseur des Hoftheaters für immer zu fesseln. Klingemann, der ihn für das dort von ihm errichtete Nationaltheater gewonnen hatte, fällt über ihn ein günstiges Urtheil: „Gaßmann ist ein solider Künstler, jener Schule angehörend, aus welcher Koch, Schwartz, welche die Ekhof-Schrödersche Weise in sich aufnahmen, hervorgingen. Diese aber hält sich mehr an eine zunächst aus dem Leben mit Wahrheit aufgefaßte Charakteristik als an das eitle Formenspiel der neupoetischen Jünger." Unter ihnen versteht der Schreiber die Schauspieler der Müllner-Grillparzerschen Dramen. Zu den Lieblingsrollen, die er wie viele alte Schauspieler zuletzt gab, gehörte der Oberförster. Im J. 1847 feierte er sein fünfzigjähriges Jubiläum.

Wenn irgend einer berufen war, die Erinnerung an Kühne zurückzubeschwören, so war es Heinrich (Emanuel) Anschütz, geb. 1787 in Luckau in der Niederlausitz, der jenem schon in der äußern Erscheinung ähnlich war, in der ihm angebornen Weichheit und doch geschmeidigen Beweglichkeit, in dem gefällig lautenden und doch vollen Organ. Er hatte in Leipzig studirt. Die ersten Mimen, die damals daselbst gastirten, weckten in ihm den Entschluß, dem Künstlerberuf sich zu widmen. In Nürnberg trat er zuerst in einem Kotzebuesche Lustspiel auf und begab sich von dort, mit der genannten Sängerin vermählt, nach Danzig 1809. Er spielt in einem Singstück. Seine Leistungen sind gering gegen die ihrigen. Aber er ist ein anderer als er 1811 zum zweiten Mal vom Nürnberger Theater nach Danzig kömmt und die Reihe der Gastspiele mit Flodoardo eröffnet. Er zeichnet sich in

jeder Rolle aus als Karl Moor, Ruf d. j., Hauptmann Klinker, Junker Hans im „Intermezzo" und St. Val in der „Fanchon." Als er das Gaſtſpiel beſchloſſen, war er willens nach Deutſchland zurückzukehren. Aus einem Gaſthauſe vor Danzig macht er einen Spaziergang, um die Umgegend kennen zu lernen, nähert ſich mehr als erlaubt den ruſſiſchen Vorpoſten, wird feſtgehalten und als vermeintlicher Spion nach Königsberg transportirt. Als Rettungsengel ward er hier von den Mitgliedern der Bühne begrüßt, die nach der unerwartet ſchnellen Beendigung der Schützſchen Direction in ihm den Mann ſehen, die in Parteien zerfallene Zuhörerſchaft wieder zu vereinigen. Anſchütz, hier beſſer als in Danzig unterſtützt, feierte mit Büttner einen Triumph in den „Gegenkaiſern", der wirkungsreichſten von Klingemann's Tragödien. Als Rudolph v. Savern, Otto von Wittelsbach, Caspar Thoringer, als Tell, Fiesco, Karl Moor, Macbeth entwickelte er die Schönheit einer echten, lebensfriſchen Darſtellung, welche vortheilhaft von der nur allzu gründlich einſtudirten Büttners abſtach. Zu ſeinem Schmerz wollte das Publikum, daß Anſchütz alle Rollen ſpielte *). Und er trug kein Bedenken des guten Erfolges ſicher als Chevalier Chemiſe in den „Schweſtern von Prag" und als Siegfried von Lindenberg aufzutreten. Seine Gattin, die ihm nach Königsberg gefolgt war, giebt die Hauptpartien in großen Opern. aber der ihr gewordene Beifall iſt gering gegen den ſeinigen. Am 1. Oct. 1812 iſt das Künſtlerpaar wieder in Danzig und Anſchütz trägt zur Wiedereröffnung der Bühne die Antrittsrede vor. Nach fünf Monaten reiſt er nach Königsberg zurück, während Mad. Anſchütz bis 1813, bis zur Zeit des Bombardements, in der Feſtung ausharrt. Jener findet Gelegenheit, ſeine künſtleriſche Stärke mit der von Schwartz zu meſſen, als dieſer als Gaſt ſich der fortdauernden Liebe ſeiner Verehrer wieder verſichert. Anſchütz gab neue Rollen wie den Marquis Poſa („Don Karlos" wurde wohl in Königsberg nie vollendet

*) Durch die Zeitung erging die Aufforderung, daß er den Salomo in dem Drama „Salomos Urtheil" gebe, als welcher Büttner gern aufgetreten war und noch ferner auftrat.

gegeben)**), den Wallenstein, Ferdinand (den Wurm spielte Angely), Tellheim, Othello, Molay in den „Söhnen des Thals". Alle diese classischen Werke vermögen nicht ein so großes Publikum zu versammeln als „ein Freudenspiel": „der Flußgott Niemen und noch Jemand", in dem Anschütz und Büttner in jeder der vielen Wiederholungen immer glücklicher mit einander wetteifern, getragen von der Begeisterung einer glänzenden Versammlung. Am 2. Jan. 1814 nimmt das preußische Militair von Danzig Besitz. Anschütz und Angely begeben sich dorthin, um die Feste mitfeiern zu helfen. In einer Reihe von Gastspielen wirken beide gemeinschaftlich. In Königsberg wird er zurück verlangt. Anschütz verläßt seine Gattin abermals und diesmal für immer. Er spielt nun zusammen mit Angely, mit Mengershausen, aber was mehr in die Wage fällt, mit dem Badenschen Hofschauspieler Wöhner. Eine Hauptvorstellung kurz vor seiner Abreise von Königsberg und von Preußen gab Anschütz, indem er als Don Juan sich bewundern ließ, weniger wegen seines Gesangs als seines Spiels. Auch hier sollte seine schöne Gestalt — die etwas zu kurzen Arme störten nur in etwas das Ebenmaaß — den Ausschlag geben. Wenn er in den andern Szenen in brillanter Tracht erschien, so hielt er es für gut, die Reihen der Bauernhochzeit durch einen naturgemäß schönen Anblick zu zersprengen, vor dem manches Auge sich entsetzte. Im Flußgott Niemen konnte man sich von dem schönen Wuchs der obern Hälfte, im Don Juan von dem der untern Hälfte überzeugen bei den dicht an die Haut sich anschließenden Tricots. Selbst in Balleten, versicherte Kotzebue mit Unwillen: „niemals etwas der Art in Paris, Italien, Wien, Berlin und Petersburg" gesehn zu haben. In den Wiederholungen hielt es Don Juan für angemessen, hier in der Rolle etwas mehr aufzutragen. Sein Lehrmeister im Gesang war Mosewius, der als Leporello den unsichern Sänger glücklich überwachte und beim Hervorruf daher von jenem stets als der vorgeführt wurde, dem der Dank gebührte. Im Mai 1814 trat er eine Anstellung in Breslau an, die ihn bis 1821 fesselte. Als 1816 hier die Trilogie Wallenstein an drei Abenden

*) Philipp = Schwartz, Elisabeth = Mad. Lanz, Karlos = Büttner, Eboli = Dem. Toskani.

gegeben wurde, war Anschütz der Max. Von hier aus besuchte er noch einmal Königsberg in Begleitung seiner zweiten Gattin Josephine gebornen Butenop*), einer mit allen Jugendreizen geschmückten, gewandten und gefühlvollen Schauspielerin. Mit ihr rief er im „Käthchen von Heilbronn" das allgemeinste Entzücken hervor und das Stück wurde mehrmals verlangt.

Wenn Anschütz das, was er ist, großentheils in Preußen wurde, so können unsere Bühnen auch noch auf einen zweiten Künstler dieser Zeit stolz seyn, der mit jenem noch jetzt eine Zierde des k. k. Hof- und Nationaltheaters in Wien ist, nämlich auf La Roche.

Wahrscheinlich verwandt mit einem vieljährigen Director der Bühne in Riga wurde Karl LaRoche 1796 in Berlin geboren und legte die erste szenische Probe in Dresden in der Secondaschen Gesellschaft ab. In Danzig giebt er 1809 gewöhnliche Bedienten, bis er 1812 sich als Leporello versucht und jetzt als Schauspieler und Sänger, und zwar Bassist, die Erwartungen erregt, die sein Talent vollständig erfüllt. Er ist von kleiner Gestalt, sein Organ hat etwas schneidendes, aber er weiß selbst das Widerstrebende seinem Zwecke dienstbar zu machen und durch die Mannichfaltigkeit seiner Leistungen zeigt er sich der Bühne unentbehrlich, als deren Edelstein er glänzt. Auf seine Bildung dürfte Gaßmann eingewirkt haben. Er stellt fein und derb-komische Charaktere im Lustspiel und in der Oper dar, hämische Intriguanten und kernhafte Biedermänner, den Ferdinand in den „Drillingen", Perin in „Donna Diana", Brand im „Räuschchen", Lorenz im „Hausgesinde", Pachter Feldkümmel und Rummelpuff in der „falschen Catalani". In einem königsbergschen Almanach von 1821 ist er als Rummelpuff abgebildet, er hätte es nicht

*) Ihr Vater, der ein hohes Greisenalter erreichte, rühmte sich der Schüler von Ekhof gewesen zu seyn. Als Anschütz auf den Wunsch der ältern Theaterfreunde sich entschloß, mit seiner Gattin „die Beichte" und in ihr eine Erinnerung der Zeit zu geben, da Kühne mit seiner Gattin darin wiederholt auftrat, so wurde die Erwartung auf sonderbare Weise getäuscht. Nach den ersten Versen verwandelte Mad. Anschütz den Monolog in einen Dialog, indem sie bei offener Szene mit dem Souffleur einen Streit begann, der sein Amt nicht wohl wahrgenommen haben sollte. Der Vorhang mußte fallen und das Publikum zürnte nicht dem schönen unartigen Kinde.

weniger verdient als Amtmann in dem Weiglſchen Singſpiel „Nachtigall und Rabe" wo ſeine Maske, obgleich ſie nur in einem dreieckigen Hut und ſchwarzem Frack beſtand, von ſo treffendem Zuſchnitt war, daß der Rabe unverkennbar vor Aller Augen trat. Er ſang den Papageno und den Figaro in „Figaro's Hochzeit", den Marco in Fiovaranti's „Dorfſängerinnen" und den Bartolo in Roſſini's „Figaro", den Pizarro in „Fidelio" und den Caspar im „Freiſchütz". Aber er trat auch als Jude Schewa auf und ſpäter als Oberförſter und in ähnlichen Rollen, Domingo im „Don Karlos" und Patriarch im „Nathan". Er gehörte zu den wenigen, die die Gaſtſpieler Devrient, Eßlair, Blume und Lemm würdig unterſtützten. La Roche, der in Danzig 1816 ſich mit der Tochter des Schauſpielers Wagner vermählt hatte, bewährte mit Ludewig eine treue Anhänglichkeit an dem alten Hüray. Beide gingen erſt 1824 ab. La Roche erhielt eine Anſtellung beim Weimaraniſchen Hoftheater und gewann ſich Goethe's Gunſt, der durch manche Erinnerung ſein Spiel regelte. Noch einmal kam er als Gaſt nach Königsberg und zeigte ſich in Rollen, in denen er in ſeiner neuen Heimat beſonderes Glück gemacht hatte, u. a. in den „Jägern." Als Mitglied des k. k. Hoftheaters in Wien gaſtirte er in Prag noch 1853 und nahm nicht Anſtand den Othello zu geben, den der Mohr Ira Aldridge kurz vorher dargeſtellt hatte.

Mit La Roche und mit einander trafen oft in ihrem Wirken zuſammen Weiſe, der Gatte der Sängerin Chriſtiane Zeis, Wohlbrück und Barnſchein zuſammen.

Friedrich Weiſe, Baſſiſt, erſcheint als Ferdinand in den „Drillingen", Rochus Pumpernickel, Pachter im Rehbock und Heinrich im „Zinngießer". Er übernimmt aber auch den Tyroler Waſtel. Das ihm angewieſene Feld war ſpäter die Darſtellung der Naturburſchen und Dümmlinge.

Guſt. Friedr. Wohlbrück*), der Sohn des als Regiſſeur der Leipziger Bühne verſtorbenen Wohlbrück, war aus Barth in Pommern, verſuchte ſich zuerſt 1812 auf den Bretern, entſchied

*) Heinrichs Almanach 1850. S. 75.

ſich frühe für Character-Darſtellung, fand beim Hurayſchen Theater Aufnahme, heirathete in Danzig die Tochter des ſich für das Schauſpielweſen intereſſirenden Rendanten v. Bentzmann und knüpfte eine freundliche Verbindnng mit Aug. Lewald, als er ſich von Danzig nach Bremen begab. Sein ſcharfes Sprachorgan wies ihn ſchon auf beſtimmte Rollen hin, die er mit vorzugsweiſem Beifall ſpielte, den Franz Moor, Wurm, Riccaut, Daniel in Vogels „Majorat". In Danzig erregte er 1815 Enthuſiasmus in den zeitgemäßen Stücken, wenn er als Napoleon die Hände über die Bruſt kreuzte und als „Noch Jemand der neue Robinſon" rauſchendes Lachen hervorrief. Zehn Jahre war er beim Theater in Petersburg angeſtellt. Von hier kehrte er 1839 nach Königsberg zurück, wo er unter Hübſchens Directorat drei Jahre die Regie führte und jetzt ausgezeichnet den Koke in Ziegler's „Parteienwuth" und den Barth im „zerbrochenen Krug" ſpielte. Er wollte Hübſchens Nachfolger werden, allein Tietz wurde vom Comité begünſtigt und Wohlbrück mußte weichen. Er ging nach Weimar und ſechs Jahre trat er hier in vielen Rollen auf, die vor ihm La Roche gegeben hatte. Er ſtarb 1847 im Alter von 54 Jahren.

Ferd. Barnſchein bewährte ſich während der Zeit, als Hüray das erſte Mal die Direction in Königsberg führte, als ein thätiges brauchbares Mitglied der Bühne, wo er charakteriſtiſche Väter gab. Seine wohllautend gebildete Sprache wirkten angenehm, während die Form und die Züge des Geſichtes ſeinem Auftreten keineswegs zur Empfehlung gereichten. Er gefiel ſich in Declamation und ſeine Kraft wurde daher zu Tragödien und Ritterſtücken mehr verwendet als es ſonſt bei Schauſpielern ſeines Fachs der Fall iſt. Er gab den Oldenholm im „Hamlet" und den Friedrich Reuß im „Otto von Wittelsbach". Als Hüray mit ſeiner Geſellſchaft im März 1817 Königsberg verließ, trennte er ſich von ihm und zeigte ſich zuletzt in einer von ihm veranſtalteten muſikaliſch-declamatoriſchen Unterhaltung.

Zwei ſelten ſchöne Jünglinge waren Carlsberg und Engſt, jener Sänger, dieſer Tänzer, zwei gewandte Schauſpieler, die mit einem ſanftem Schmelz die Fridolin-Rollen gaben. Aus Mangel an paſſenden Darſtellern iſt man oft gezwungen ſie von Mädchen

ſpielen zu laſſen. Carlsberg wirkte angenehm als Laertes, Karl VII., Floreſtan in der „Cunegunde". Mit geringerem Glück wagte er ſich an komiſche Partien; er ſang den Monoſtatos, den Pedrillo in „Belmonte und Conſtanze", den geckenhaften Saar in Müllners „Vertrauten". Carlsberg wurde bei dem Theater in Berlin angeſtellt und hier fand er nach der Vorſtellung von Hoffmann's „Undine" in den Trümmern des im Feuer 1817 zuſammenſtürzenden Schauſpielhauſes ſeinen Tod. — Engſt, der oft in Solotänzen mit ſeiner Schweſter Amalia Engſt Beifall erntete, gab den Cinnio in der Zauberin Sidonia, den taubſtummen Eloi in dem „Hund des Aubri" und mit vorzüglichem Geſchick den Fridolin. Als Tänzer war er 1822 in Riga angeſtellt und ſeit 1824 in Weimar.

Von Johann Hüray, dem jüngeren Sohn des Directors, der in jedem Schauſpiel eine große Rolle ſpielte ohne im glücklichen Falle mehr als Erträgliches zu leiſten, läßt ſich nur ſagen, daß er bei ſeiner Geſtalt für das Fach der Liebhaber paßte Doch hätte er nur der zweite oder dritte ſeyn müſſen. Man ſchaute ihn mit Mitleid an, wenn er als Hamlet, als Wetter vom Strahl im „Käthchen von Heilbronn" erſchien und durch ſeine Aengſtlichkeit jene Stimmung nährte. Freilich erinnerte man ſich, daß Kotzebue einen Wiebe den Max Piccolomini ſpielen ließ, einen Schauſpieler, der viel Aehnliches mit Hüray hatte. Als Muſik-Director ſeit 1819 in Thätigkeit, war er bei geringen Gaben doch im Stande, nach dem Ausdruck eines Muſikers, den „Freiſchütz" und die „Precioſa" herauszubringen.

Seine ſchöne Gattin, Luiſe Mollard, war dagegen der Stolz der Geſellſchaft. Der Zauber, der in dem Blick ihres ruhig ſprechenden Auges lag, übte eine unwiderſtehliche Gewalt aus. Die Zauberin Sidonia ſchien für ſie geſchrieben zu ſeyn. Von den zwei Schweſtern Mollard, die 1819 auf dem Comödienzettel gefunden werden, verſchwindet die ältere bald, die jüngere ward eine Schülerin der Mad. Kramp; als dieſe noch 1814 in der „Galora" auftrat, wurde ſie zum erſten Mal in einer Hauptrolle und zwar als Galora beifällig aufgenommen. Wenn ſie auch noch als Aſchenbrödel, Zerlina und zuletzt in Königsberg als Precioſa gefiel, ſo hatte ſie doch Recht, das Singſpiel mit dem

Schauſpiel zu vertauſchen und hier wieder das Komiſche — in „Stille Waſſer" ſpielte ſie ſonſt die Antoinette — mit dem Ernſten. Nie haben „die Kreuzfahrer" ſo angeſprochen, als ſeitdem ſie die Emma von Falkenſtein gab. Als die Kaiſerin Cunegunde als Ophelia zeigte ſie, was ſie im klaſſiſch Tragiſchen vermöge. Leidenſchaftliche Charaktere, wie die Elvira in der „Schuld" übernahm ſie nur, weil ſie niemand ſonſt im Perſonal beſſer geben konnte. Seit 1817 trat ſie als Mad. Hüray auf, aber auch noch jetzt (ſelbſt in Zeiten unförmlicher Fülle mußte ſie Bilder zarter Unſchuld vorführen) machte ſie durch ihre reizende Erſcheinung wohlthätigen Eindruck, als Guido in Kotzebue's „Schutzgeiſt" als altes Weib in der „Zauberflöte." Mad. Hüray verließ nicht ihren Schwiegervater, als ſchon längſt die Ausſicht verſchwunden war, daß er ſich wieder erholen könnte. Sie ſpielte in Königsberg noch im Jahr 1823. — Nach getrennter Ehe begab ſie ſich nach Leipzig, wo eine Verwandte Dem. Mollard ſpielte. Mit Anerkennung gab ſie hier lange jugendliche Mütter und Anſtandsdamen. Gegenwärtig iſt ſie in Wien beim Theater an der Wien angeſtellt *).

*) Die weniger bedeutenden Mitglieder des Hürayſchen Theaters ſind: Auguſt Günther (ſpäter Director einer in Littauen ſpielenden Geſellſchaft) und Frau in Danzig 1814, ſie ſpielt das Röschen in der ſchönen Müllerin, er den Hamlet und Flodoardo. Meißner und Frau 1819, ſie *ſingt das* Blondchen und er den Pedrillo. Aue giebt den Paul in der „Schweizerfamilie" 1811. Er und Touſſaint verlaſſen Hüray und finden in Königsberg eine Anſtellung. Touſſaint erſter Baſſiſt 1814, Heſſelſchwert Tenoriſt 1821. Siemering, Gatte der Luiſe Zeis, ſingt im Chor. Broſe und Frau, er ſpielt den Wurm, ſie die Lady Milford, Jungfrau von Orleans 1816, Schirrmacher den Ubaldo 1811, Meyer, die falſche Catalani 1820, Mad. Lienau die Elſene im „Wald bei Hermannſtadt" 1810, in Königsberg 1811 angeſtellt, Dem. Karl die Azella in „Salomo's Urtheil 18'6, Dem. Grundmann Liebhaberinnen, Hoffmann, Vollbrecht und Guſt. Hagemann geben Väterrollen. Letzterer iſt Prologdichter, wahrſcheinlich nicht mit dem 1760 gebornen Schauſpieler und Dichter Guſt. Hagemann eine Perſon. Lanſch Väter und Intriguant's. Mad. Lanſch, Mad. Hoffmann, Mad. Carlsberg und Mad. Grundmann alte Frauen-Rollen. Die letztere richtete in Königsberg ein Kinder-Theater ein. Selke, Bennert, Cavallier, Feuchtinger Bediente. Guſt. Selke, nachmaliger Ballelmeiſter, führte ſchon als Knabe in Danzig und Königsberg Solotänze aus. Kurze Zeit gehörte zur Hürayſchen Geſellſchaft Theod. Döring, nachmaliger Hofſchauſpieler in Berlin, der nach dem Allg. Theaterlexicon mit ihr „die Städte Marienwerder, Bromberg, Graudenz, Elbing,

Gaſtſpiele drängten ſich in Danzig, bevor Hüray das Prinzipat erlangte. Wenn er ihnen auch als einer gefährlichen Macht ſich entgegenſtemmte, ſo mußte er doch zuletzt ihr Uebergewicht anerkennen. Sie dürfen jetzt nicht mehr in der Theatergeſchichte als eine fremde Erſcheinung nur berührt werden, ſondern ſie fordern genauere Berückſichtigung, da ſie nur zu entſchieden in den Organismus des Bühnenweſens eingreifen. In einem halben Jahr wurde damals ſchon das Danziger Theater von neun Sängern und Schauſpielern mehr oder weniger verherrlicht. Immer mehr weicht die Virtuoſität der Kunſt. Als die Geſellſchaft von ihren Zügen durch die kleineren Städte heimkehrt, um im Auguſt 1810 ihre Vorſtellungen wieder zu eröffnen, wird zu einer einzigen Gaſtrolle des Komikers Unzelmann aus Berlin eingeladen. Der durchreiſende Plümike, wahrſcheinlich auch ein Berliner, wird dadurch beſtimmt, das angekündigte Declamatorium weiter hinauszuſchieben. Unzelmann bricht auf und begiebt ſich nach Königsberg, weil der kgl. weſtphäliſche Kammerſänger J. Fiſcher, in einem Cyclus klaſſiſcher Opern ſingen ſoll. Unmittelbar vor ihm hatte Blum aus Königsberg den Don Juan gegeben. Wer hätte ihn nach ihm geſehn, wer hätte bei dem ſeltenen Kunſtgenuß Stücke ſehn mögen, in denen Fiſcher nicht wirkte, das Theater noch beſuchen nach der Abreiſe des Künſtlers? Sogleich wird ein neuer gemeldet. Unzelmann iſt wieder da und dehnt ſeinen Aufenthalt über einen Monat aus. Während deſſen tritt Büttner aus Königsberg auf. An einem Abend läßt ſich im Zwiſchenakt ein Flötenbläſer hören. Einige Schauſpieler *) empfehlen ſich vor ihrer Anſtellung durch ein Paar Rollen. Als ſchnell wieder verſchwindende Gäſte erſchienen dann Herr und Mad. Brand (Brandt) vom Rigaer Theater, ſie giebt in den „Hageſtolzen" die Mademoiſelle Reinhold, die Oberförſterin und er den Riccaut,

Thorn" u. ſ. w. durchzog. C. Hiller war Souffleur. Schiller und Siemering, ein Schwager der jüngern Sängerin, Theatermaler; letzterer, der in Königsberg die Decorationen zu den Opern „Freiſchütz", „Oberon", „Robert", „Feenſee" gemalt, ſtarb als Zeichnenlehrer hieſelbſt 1854. Vor ſeiner Berufung hatte der Lehrer an der Kunſtſchule, Huhn für Hüray die Decoration eines Saals zur „Aſchenbrödel" geliefert.

Von Ad. Schröder, Genée und Beyer ſpäter!

*) Mad. Lienau, Gaßmann und Schirrmacher.

den Amtmann Zeck. Von den vorher Genannten ist bereits oder es wird noch von ihnen gehandelt werden, nur von Brand soll hier Einiges bemerkt werden. Der Hamburger Ludwig Brand, dessen eigentlicher Name Prüske war, hatte auf allen Bühnen Deutschlands und Rußlands und nicht ohne Glück gespielt, *als* er in den dreißiger Jahren sich dem Personal des Königsberger Theaters anschloß. Damals hatte der sonst geschätzte Charakterspieler schon seinen Ruhm dahin. Als Rath Brand im Räuschchen, als Polonius, den er in Weimar unter Goethe einstudirt haben sollte, und vornämlich als Riccaut erntete er alt verdienten Beifall, während man ihm sonst den Mißmuth anzumerken glaubte, mit dem ihn die neuere dramatische Literatur erfüllte. Seine Entlassung erfolgte bald. Von jeher ein leidenschaftlicher Jäger verstand er sich auf die Hunde-Dressur und es wurde ihm daher leicht einen Dragon zu erziehn. Wie früher Karsten zog er zuletzt, bereits 60 Jahre alt, von Bühne zu Bühne, um hier im Spiel mit Zeichen entsetzlicher Angst, vom Hunde verfolgt, den Thierbändiger zu verläugnen. Macaire und Dragon hatten in Riga, Reval, Königsberg, Berlin und andern Orten wiederholt Bewunderung erregt, als sie 1835 gen Lübeck zogen. Lange nicht zum Gastspiel zugelassen, begab sich das Künstlerpaar auf die Jagd. Brand, vom Schlage gerührt, starb plötzlich und lag eine Allen unbekannte Leiche eine Nacht auf freiem Felde, *nur* bewacht und betrauert von seinem treuen Gefährten *).

Wie früher spielt 1811 eine polnische Truppe einige Abende. Sie bietet nichts Nationelles in Comödien, Singspielen und Opern, nämlich den „Diener zweier Herrn", „Zwei Worte", „Das Geheimniß", „Aline", „Sargines" Die Familie Kobler aus Wien, das erste Mal 1818, veranstaltet Ballete, in denen der junge Selke, Sohn eines Schauspielers in Danzig und Schüler von Heimburg als fertiger Tänzer mitwirkt. Zehn Jahre nach dem ersten Auftreten Unzelmann's und Fischer's in

*) Man las in einem Tagesblatt: „Die seltene Treue und Anhänglichkeit des Pudels an den Todten gewährte einen rührenden Anblick; unter lautem Winseln bedeckte derselbe die Leiche mit seinem Körper und leckte unaufhörlich das kalte blasse Gesicht des Entseelten, als wolle er ihn dadurch in das Leben rufen."

Danzig erſcheint 1818 zum erſten Mal L. Devrient — eine Zeitlang waren alle drei zuſammen Mitglieder des k. Hoftheaters in Berlin.

Im Jan. 1819 tritt Wurm in Rollen von Unzelmann und Devrient auf, vornämlich aber in den ihm mehr paſſenden Chargen *).

Einzelnes aus der Hürayſchen Periode verdient noch angeführt zu werden. Nach der Beſitznahme Danzigs kaufte der König das Schauſpielhaus, da es 1814 ſubhaſtirt war, um dem Publikum die Möglichkeit des Schauſpiels zu erhalten **). Wie man das Begehren nach neuen Stücken auch zu befriedigen ſucht, wird doch auch manches alte hervorgeſucht. „Der Doppelpapa" wird in Hagemann's Bearbeitung 1811 mehrmals gegeben ***); das Melodrama „Ariadne auf Naxos", als Mad. Ritzler 1815 ſie ſpielte, einmal auffallender Weiſe „mit neuer Muſik von Haydn" endlich auch Hillers „Jagd" †). Unter den Declamationen iſt der Vortrag von Schiller's „Glocke" anzumerken,

*) Um der Vollſtändigkeit willen iſt folgendes noch zu bemerken. In Danzig ſingt die Gattin des Muſik-Directors Mainzer die Pamina und Aline, der Baſſiſt Wagner, Schwiegervater von La Roche, tritt mehrmals auf. Angely als Gaſt ſucht das Andenken Unzelmanns zu erneuern. Als tragiſche Künſtlerinnen zeigen ſich Dem. Runge vom Kaſſeler Hoftheater und Dem. Wilhelmine Jülich vom Dresdner Hoftheater 1814, die eine als Maria Stuart, Eliſene im „Wald bei Hermannſtadt", die andre als „Ariadne auf Naxos", „Johanna von Montfaucon" und „deutſche Hausfrau" von Kotzebue. Letztere auch Sängerin ſingt in Königsberg die Königin der Nacht. An beiden Orten ſpielt auch Dem. Jülich, ebenſo der k. ruſſiſche Hofſchauſpieler Pucci. In einer Opera buffa: „der geſoppte Schuhmacher" giebt er etwas der Galerie zum Beſten, denn es heißt in der Anzeige: „ihn hungert, er deckt den Tiſch, wird aber bald zwei Geſpenſter am ſelbigen ſitzend gewahr, welche ihn einladen mitzueſſen. Er entſchließt ſich. Der Bauch fängt ihm ſehr zu ſchwellen an" u. ſ. w.

*) Bei der Subhaſtation, wie das Allg. Theater-Lexicon mittheilt, verloren die Actionnaire Alles und ſelbſt die eingetragenen Gläubiger erhielten nur etwa die Hälfte ihres Vorſchuſſes zurück. Seitdem zahlen die Directoren einem Comité für jede Vorſtellung 10 Thlr.

***) Die neuſte Bearbeitung iſt von F. Tietz.

†) In Königsberg zuletzt 1817, in Danzig unter der Schröderſchen Direction noch 1823.

in Königsberg 1816 auf der Bühne vom Meiſter (Kuds
vier Geſellen und vier Mädchen gehalten *).

Das Schauſpielhaus in Danzig wird, wie vorher
Napoleonsfeſte, 1815 zur Jahresfeier des Einzugs der Al
in Paris und bei anderen patriotiſchen Feſten mit Wachsl
erleuchtet. Zum Beſten derjenigen, die durch die 1816 er
Exploſion des Pulverthurms unglücklich geworden, wird,
dies auch in Königsberg geſchieht, eine Vorſtellung gegeben.
am nächſten Abend aufzuführende Stück wird fernerhin
mehr im Zwiſchenakt durch einen Schauſpieler bekannt gem
ſondern ſeit 1815 durch vier Tafeln im Schauſpielhauſe „
dem Beiſpiel der bedeutendſten Bühnen Deutſchlands."

Im Aug. 1819 nahm in Danzig die conzeſſionirte Köhl
ſche Schauſpielergeſellſchaft vom Theater Beſitz. E
unter den Spielenden hießen Köhler. Sie geben Opern,
den „Tyroler Waſtel", Trauerſpiele wie „Kabale und Liebe"
„die Ahnfrau", gewöhnlich aber Stücke von Kotzebue, meiſt
Luſtſpiele. Sie ſtellen auch lebende Bilder: „Judith und H
phernes bei bengaliſcher Feuerbeleuchtung", „Kotzebue's Erm
dung als plaſtiſch-mimiſche Darſtellung in neun Bildern", „D
Hafenjagd oder die ſieben dummen Schwaben, als Hogarthſch
Caricatur" (sic). Im Trauerſpiel tritt Mad. Scharpff, im
Luſtſpiel Joſt auf, beide aus Königsberg, neben anderen Gäſten**).
Bei der Kleinheit des Perſonals wird der alte Flögel veranlaßt
bisweilen noch eine Rolle zu übernehmen. — Die Leiſtungen wa
ren wohl von der Art, daß man wohl daran that „Maria Stuart"
in Form einer Traveſtie zu geben, daß man ſchon im erſten Mo
nat die Preiſe herabſetzen mußte, denn ungeachtet der Anpreiſung d
Kotzebueſchen „Octavia" mogte man ſich wenig von dieſer und an
deren Darſtellungen verſprechen, die ſich großartig ausnehm

*) Die Eintheilung in Rollen war nicht, wie auf dem Zettel ſteht, von
Goethe angegeben, ſondern vom Baron v. Racknitz, der auf der Dresdner
Bühne die Darſtellung beſtimmte. Schiller war damit nicht einverſtanden und
wollte, daß das Gedicht lieber mehrſtimmig geſungen würde.

**) Aus Riga kommen Räder und Frau, Pivko, letzterer ſpielt auch in
Königsberg.

en. Am 23. Januar 1820 verabschiedete sich die Gesell-
ft *).

Einzelne Zurückgebliebene, wie das nicht selten war, gaben noch
ige Vorstellungen als hohlen Nachruf eines zu Grabe getra-
en Unternehmens.

Adolph Schröder im Oct. 1820 meldet, daß er mit seiner
sellschaft aus Stettin erschienen sey. Schon durch seine Person
ckt er für sie ein günstiges Vorurtheil, da er während Hürays
er Direction in Königsberg sich als Schauspieler durch ein
eres, wohl überdachtes Spiel und sich auch damals schon den
nzigern durch seine Hauptrolle, den Oberförster, empfohlen
te.

Derselbe, 1776 in Halberstadt geboren, wurde für den Han-
bestimmt, fühlte aber in sich den Beruf zum Künstler und er-
hlte 1795 das Bühnenleben, das ihn in der Welt weit umher-
rte. Er spielte in Sachsen, in Böhmen und war mehrere
hre in Warschau angestellt bis zur Auflösung der neuostpreu-
chen Regierung. Nachdem er in mehreren Hauptstädten Gast-
len gegeben, zuerst in Wien, wurde er in Nürnberg mit der
gie 1812 betraut. Zwischen den Jahren 1814—1816 leitete
die Administration des Theaters in Stettin. Schröder trat
rst in einem Lustspiel von Kotzebue auf und nur in Stücken
n ihm, von Iffland, Brezner und von F. L. Schröder
hm er eine ehrenwerthe Stelle ein. Seine kräftige Gestalt von
ht leichter Beweglichkeit, sein wenig sonores Organ, da er im-
r wie mit vollem Munde sprach, paßte nur für einen engen
reis von Rollen. Durch den Ausdruck des treuherzig Gemüth-
en, des unerschütterlich Kernbraven, des soldatisch Ungezwun-
nen konnte er bald weich bald polternd eben so rühren, als an-
hn. In Schröders „Portrait der Mutter" war der von ihm
zustellende Charakter schon durch den Namen Wacker bestimmt,

*) Drei der Spielenden hießen Preuschhof, Dem. Wangenheim, Dem.
lz, Dem. Holm, die beiden letzten erhalten ein Benefiz, wie unter den
rn Silber. Die anderen sind Klemm, Kühnhoff, Reichelt, Frdr.
ebert, der in dem in Riga erschienenen „Almanach für 1828" eine Geschichte
Theaters zu Riga von 1760—1827 gab.

in Ifflands „Dienſtpflicht“ gab er den Dallner, in den „Jägern“ den Oberförſter, im „Räuſchchen“ den Buſch. In den beiden letzten Stücken mag niemand ſo oft als er gewirkt haben. Es gelang ihm aber auch ein Otto von Wittelsbach und Odoardo. Als Hüray das erſte Mal die Direction in Königsberg zu übernehmen ſich entſchloß, lud er Schrödern zu ſich ein, der als Oberförſter in Danzig und in Königsberg gefiel. Er folgte ihm nicht zurück nach Danzig, ſondern unternahm eine Gaſtreiſe nach Deutſchland und unter der Bezeichnung „früher Regiſſeur des Theaters in Stettin“ ſpielte er in Leipzig und anderen Orten. Im J. 1818 wurde ihm die Direction des Theaters in Stettin angetragen *), das zugleich von Zeit zu Zeit Vorſtellungen in Frankfurt a. d. O. gab. Schröder bildete eine neue Geſellſchaft und nahm den ehemaligen Director des Danziger Theaters Jean Bachmann in dieſelbe auf, um ſich nicht mehr von ihm, ſo lange er lebte, zu trennen. In Danzig zog er zu ſich von der Hürayſchen Truppe Hüray d. j. und ſeine Gattin, von der Döbbelinſchen Truppe Schultze und Laddey, von denen der eine für das Fach der Alten, der andere für das der Liebhaber von ihm paſſend befunden wurde. Schröder verſammelte eine nicht geringe Zahl beachtungswerther Talente und ſein Theater, wie er es ſelbſt erklärte, „konnte ſich den beſten Provinzial-Theatern an die Seite ſtellen.“ Bei den Kräften, die er beſaß, machte man Anforderungen, die er als übertrieben und ungerecht „in einem erſten und letzten Wort zurückzuweiſen“ für nöthig erachtete. „Ich kann nur, ſagt er, wahrheitsgemäß das Zeugniß geben, daß ich nicht Mühe, nicht bedeutende Koſten ſcheue“, daß daher der beſtändige und oft unbegründete Tadel entmuthige und daß in Betreff des Repertoirs nicht lauter klaſſiſche Stücke gegeben werden können, weil bei einem Theater, das ein Privatunternehmen iſt, auf eine allſeitige Betheiligung an demſelben von Seiten der Zuſchauer geſehn werden müſſe.“ Ungeachtet dieſer Eröffnung iſt das Schröderſche Repertoir im Vergleich mit anderen ein gewähltes zu nennen und die Rezenſenten in Danzig, wo er 1820 Beſitz vom Muſentempel nahm, hätten ihm billiger begegnen ſollen **).

*) Er ſollte damals als Regiſſeur eine Stelle in Königsberg finden.

**) In dem in Danzig erſchienenen belletriſtiſchen Blatt: „Der Aehrenleſer“.

Die Beurtheilungen von Elbing, Marienwerder und Danzig vom J. 1821, 1822 und 1823 ſtimmen daher nicht überein. In Elbing ſchrieb ſie Achenwall mit der Chiffre II, in Danzig der pſeudonyme La Roche*) und D (etwa Dörne-Zernecke?). Die deutſche Biederkeit, die Schröder auf der Bühne zur Schau trug, verläugnete er nicht im Leben. Als bei einem Brande in Elbing ſeine Schauſpieler beim Retten eine dankenswerthe Thätigkeit entwickelten, ſo mogte er nicht zurückſtehn und gab eine zahlreich beſuchte Vorſtellung „die Jäger" zum Beſten der Abgebrannten. Von neuen Stücken wurden 1820 und 1821 dargeſtellt: „Donna Diana", „die Waiſe und der Mörder" und „das letzte Mittel" ein Luſtſpiel von der Weißenthurn, das ſich als nicht weniger wirkſam bewährte, als unter ihren Trauerſpielen „der Wald bei Hermannſtadt." Wie zu Hürays Zeit folgte auch jetzt der an ihn ergangenen Einladung L. Devrient, der an 21 Abenden eine Reihe unvergleichlicher Darſtellungen vorführte und ſeine Anweſenheit diesmal den Königsbergern mißgönnte. Nachdem Schröder während vier Monate verſchiedene Städte Weſtpreußens mit ſeiner Geſellſchaft beſucht hatte, ließ er von v. Houwald „das Bild", „die Heimkehr" und den „Leuchthurm", von Müllner den „Wahn" und von Grillparzer „Sappho", von Bärmann „die Frauen von Elbing", die Opern „Johann von Paris" und „Sargines" aufführen. Neben „Julius von Tarent", wurde von älteren Trauerſpielen „Emilia Galotti" (am 9. April 1822) gegeben und zwar „zur fünfzigjährigen Jubilarfeier der Vorſtellung"**), in welchem Jahre Kopenhagen den vor 100 Jahren gedichteten, „den politiske Kandeſtober" mit feſtlichem Jubel auf dem königlichen Theater begrüßte***). Schröder, der Eßlairn ſeinen vieljährigen Freund nannte — wahrſcheinlich

*) Müllner nahm von ihm Kenntniß, um ſeine Stimme gegen einige Ausſprüche zu erheben.

**) Die Geſellſchaft des alten Franz Schuch, wie früher bemerkt iſt, führte ſie in Danzig 1772 auf und blieb nicht hinter Berlin und Hamburg zurück.

***) Oehlenſchlägers Ueberſetzung erſchien 1822. Durch Treitſchke war für Deutſchland längſt Holbergs Luſtſpiel als „Zinngießer" in eine Poſſe umgewandelt, in der Hermann Breme durch einen Geſang nach der Melodie des Deſſauer Marſches zum Akt des Aufhängens ſich vorbereitet.

war er auf seinen Gastreisen mit ihm bekannt geworden — stimmte ihn nach Danzig zu kommen. Eßlair entrollte bis Mai 1822 seine Glanzrollen. Eine Zeitlang vor seiner Herüberku nach Königsberg trat er mit dem Goßlerschen Ehepaar, das dort gekommen war, abwechselnd auf, so daß Trauerspiele Opern die Tagesordnung bildeten. Schröder verläßt darauf Da zig und hält sich länger fern, da er seine Kunstreisen bis Th ausdehnt. Lemm, dem es in Königsberg nicht gelungen w einen Enthusiasmus zu entzünden, wie er durch Eßlair er war, giebt während des ganzen Novembers in Danzig Gast len *). — In diese Zeit fiel die mit der reinsten Freude dan begangene Feier

Das Silberfest des Preußenglücks;
Und was die Zukunft bergen mag,
Ein Denkmal bleibt uns dieser Tag:
Braust sturmbewegt die Zeit herbei,
Ein Fels im Sturm ist Preußentreu.

Am 16. Nov. 1822 wurde Engels „dankbarer Sohn" vo gestellt (nicht Schröder, sondern Buchholz gab den Rode), ei geleitet mit einem von Zernecke verfaßten und von Moller vo getragenen Prolog, in dem es hieß:

Louisens Geist schaut auch auf uns herab
Und zu Ihr dringt des Preußenvolkes Flehn
Für Seines Königs Heil und Wohlergehn **).

Schröder strebt sich mühsam durchzuwinden, indem er vi umher reist und durch das Zuziehn von Gastspielern den Vorst lungen anlockenden Reiz zu geben sucht, allein die Länge trü die Last und die Last der Schulden trägt nicht mehr das gebr

*) Als Gäste erschienen Mad. George, die 1821 Mozarts Elvira sa und sich als Flötistin hören ließ, Titus und Frau, die 1822 Ballets a ordneten.

**) In Königsberg wurde eine Vorfeier des Tages im Theater gehal und nach einem Festspiel „des Tages Opferweihe" von F. v. Wichert die O „Titus" gegeben.

: Theatergerüſt. Im Sommer bleiben auf ihm die höchſten tabilitäten der Kunſt unbeachtet. Selbſt eine Sophie Schrö-, vom k. k. Hoftheater in Wien kommend, wirkte 1824 durch Bravourſpiel nicht, wie es ſich erwarten ließ, und die dritte rſtellung mußte vertagt werden, weil die Schönheit der Natur Leute dem Muſendienſt entfremdet hatte*).

Schröder verſprach ſich neues Heil für das Theater in ußen, wenn die frühere Einrichtung, wie ſie vor Steinbergs d Bachmanns Zeit bis 1802 beſtanden, wieder erneuert rde und er bewarb ſich nach dem Fall ſeines Freundes Hüray ein oſt- und weſtpreußiſches Theater-Privilegium. Er er-chte dieſes aber nicht ſeinen Zweck. Die „Oſt- und weſtpreu-che Theater-Direction" machte die betrübende Erfahrung, daß n in Danzig und Königsberg das Vergnügen der ſzeniſchen nſt entbehren lernte und am wenigſten im Sommer aufzuſuchen neigt war, was man in den Wintermonaten verlangt hatte. hon im Anfange des Mais wird geklagt, daß das Abonnement ur ſehr geringe Theilnahme gefunden" und erklärt, es ſolle ur zweimal in der Woche geſpielt werden, bei ſchlechtem Wet-am Sonntage." In Königsberg gefallen die Darſtellungen der rühmten Sophie Schröder, aber zwiſchen ihnen lohnt es ht im Juli die Hallen zu eröffnen und mit ihnen werden ſie 3 zum October geſchloſſen, nachdem mehrmals „zum letzten al" geſpielt und ſogar ein Epilog von v. Wichert zweimal ſprochen iſt. Auch von der Zeit der Wiedereröffnung des Thea-s verſpricht ſich der Director nicht viel, da er ein neues Stück it der Bemerkung ankündigt, daß es in Berlin, Dresden und ipzig mit vielem Beifall aufgenommen ſey. Dergleichen Mit-eilungen überläßt man in guten Zeiten der Feder des Rezenſen-n. Nach mühſeligen Verhältniſſen bringen wieder eine heitere timmung 1825 zuwege „die Wiener in Berlin" und, „die Ochſen-enuett". Schröder vergißt Danzig ganz und erſt als eine mmiſſion, zu der der Stadtrath Zernecke gehört, das Unter-hmen daſelbſt ſicher ſtellt, zieht er im October 1825 in das im ſchauerraum paſſender eingerichtete, länger als ein Jahr geſchloſ-

*) Der bekannte 1826 in Königsberg dirigirende W. Kunſt, eine Zeitlang Gatte, war Mitglied des Schröderſchen Theaters in Stettin geweſen.

ſene, Theater ein. Es gelingt ihm möglichſt und im October des folgenden Jahres iſt er wieder in Danzig und dehnt ſeinen Aufenthalt bis zum Mai 1827 aus. Die letzte Vorſtellung iſt aber die letzte in Schröders Directorat. Die Geſellſchaft zerſtreut ſich. Unſtät irrt Schröder umher und ſpielt in Deutſchland die alten Rollen ab. Zwiſchen 1830 und 1834 iſt er wieder in Königsberg und leiſtet der aus drei Mitbürgern beſtehenden „Theater-Verwaltung" Dienſte als techniſcher Beirath. Als dieſe einem neuen Director weicht, ſo begiebt ſich Schröder von Neuem auf Kunſtreiſen und wird zum zweiten Mal Regiſſeur des Theaters in Nürnberg. Seit 1844 wieder in Preußen, giebt er überall, wo er eine Bühne vorfindet den Oberförſter und den Kaufmann Buſch und feiert ſein Kunſtjubiläum hier und in Danzig durch eine Benefiz-Vorſtellung, in der er im März 1845 mit der Hauptrolle in „dem alten gediegenen Stück: das Portrait der Mutter' vom Theater-Publikum Abſchied nimmt. Der ehrenwerthe Greis lebt nun bei einem ſeiner Söhne, die im Militärdienſte ſtehn. Weder ſie noch ſeine Gattin, die ihm in Königsberg ſtarb, haben die Bühne betreten.

Der conſervative Geiſt, der den älteren Truppen mehr zur Empfehlung als zum Nachtheil gereichte, ließ auch die Künſtlergemeinde Schröders als ein Ganzes erſcheinen.

Muſik-Director war Edmund v. Weber, der in Danzig zuerſt den „Freiſchütz" ſeines Bruders dirigirte und ungeachtet mangelhafter Kräfte mit jeder Wiederholung das Tonwerk unverbrüchlicher in die Gunſt des Publikums zu ſetzen verſtand. Das Orcheſter, dieſen Lobſpruch ertheilte man ihm unter vielen, „ſchien durchaus nicht das alte zu ſeyn" *).

Joh. Friedr. Genée, aus Königsberg, ſtudirte 1812 daſelbſt Theologie. Von edler Geſtalt mit einer ſchönen Baßſtimme faßte er den Entſchluß, Opernſänger zu werden und begleitete Schrödern von Stettin, wo er zuerſt auftrat, nach Danzig. Er

*) Im „Aehrenleſer" 1822 Nr. 28. eine Rezenſion mit „Guido" unterzeichnet. Spätere Muſik-Directoren in Danzig ſind Braun und Heinrich Marſchner, der als kgl. ſächſiſcher Kapellmeiſter mit ſeiner Gattin Mariane, gebornen Wohlbrück, die die Königin der Nacht, Jeſſonda, Desdemona ſang, in Danzig 1826 kurze Zeit eine Anſtellung annahm.

ward als Osmin und Azur gerühmt und die Stärke seiner Stimme hervorgehoben, die selbst den Sieg über die Pauken errang. Als Caspar trug er vorzüglich das Trinklied vor. Man tadelte damals, daß er als Schauspieler noch zu wenig geübt, durch zu grelle Bewegungen dem Vorwurf der Steifheit begegnen wollte. Aber auch als solcher bildet er sich überraschend schnell aus, wie sich dies in den komischen Opern und Singspielen zeigte, wo er als Apotheker Stößel und als Zinngießer Bremer keinem Tadel Raum gab, und in v. Holtei's „altem Feldherrn", als Schiffskapitain Brander die lebhafteste Theilnahme hervorrief. Schröder trat ihm ohne Schaden manche seiner Rollen ab und ließ ihn auch in Tragödien spielen, neben dem Saraſtro und Jacob in Aegypten den Paulet, Gloſter und einen Chorführer in der „Braut von Meſſina." Als das Goßlersche Sängerpaar zu Schröder tritt — er giebt den Osmin und ſie die Conſtanze, er den Caspar und ſie die Agathe — ſehn Genée und die erſte Sängerin ihre Stellung gefährdet und ihren Abſchiedsbrief unterſchrieben. Genée geht 1823 nach Berlin. Hier iſt er lange Regiſſeur des Königsſtädter Theaters. Er kehrt nach Danzig zurück, um nach Laddey die Direction zu übernehmen.

Rohloff iſt Tenoriſt und ſteht ungefähr auf gleicher Höhe als Clemens Hüray, bei welchem letztern aber mehr Natur iſt, was hier die Kunſt — oft bemerkt man ein widerliches Drücken der Töne — erſetzen ſoll. Er glaubt ſich beſonders in Webers Opern hervorzuthun, wie im „Freiſchütz", ſo nachher in „Euryanthe". Vor ihm 1821 ſang Adam den Tamino, Sargines den Sohn, der mit ſeiner Gattin, die als Pamina, Myrrha auftrat, ſich im Publikum manchen Gönner erwarb.

Mad. Rohloff gab als erſte tragiſche Schauſpielerin die Medea und das leidenſchaftlich Erregte gelang ihr wohl beſſer als das Gefühlvolle, da ihr unglückliches oder durch eine falſche Manier verdorbenes Organ in allen Verſen, die ſie ſprach, nur hören ließ:

Welche Töne,
Wie zerreißen ſie mein Ohr!

Was hilft es, ſagte Kotzebue von einer anderen Schauſpielerin, wenn eine Sonate uns noch ſo ſchön vorgetragen wird, aber auf

einer verſtimmten Clarinette? Sie ſpielte ſonſt mit großer Sicherheit und wußte eine edle Würde zur Schau zu tragen, beſonders als Sappho. Ihre Darſtellungen, wohl durchdacht und geübt, litten manchmal an einer unangenehmen Ueberladenheit.

Dem. Weinland aus Berlin, die ſpätere Directrice Laddey, liebreizender als je eine erſte Liebhaberin, war es, die den Beifall jedes Stücks entſchieden hätte, ſelbſt wenn ſie auch nicht geſpielt. Aber ſie iſt auch als Künſtlerin beachtungswerth und, obwohl ſie im Luſtſpiel durch ein ſchalkhaft heiteres Benehmen entzückt, ſo erringt ſie auch in Trauerſpielen einen entſchiedenen Erfolg ohne ſcheinbare Anſtrengung und ſie wird nicht allein als Jeſſica und Eboli, ſondern auch als Cordelia und Beatrice, als Maria Stuart, Johanna von Orleans und Amalie in den „Räubern" gerühmt. Gern ſah man ſie in männlicher Tracht als Cäſario, Fridolin und Leonhard im „Bilde". Sie tanzt mit einer Dem. Birkholz und verſteht ſelbſt Tänze anzuordnen und die daraus ſich herſchreibende „Attitüdenſucht" contraſtirte mit ihrem ſonſt einfach ungeſuchten Spiel. Von einer ſolchen Zauberin in erſter jungfräulicher Blüte mußte Mad. Hüray geb. Mollard überſtralt werden und bald verſchwinden, wenn jener auch ein Theil der ruhigen Klarheit zu wünſchen geweſen wäre, durch die ſie ſo wohlthuend wirkte. Eben ſo wenig konnte ſich *gegen ſie* Mad. Luiſe Dreves behaupten, die Anfangs die Luiſe in „Kabale und Liebe", die Porzia und Donna Diana darſtellte.

Bernhard Neuſtädt, der 1820 in Königsberg unter Hüray durch eine Reihe von Gaſtſpielen reichlichen Beifall eingeerntet, trat als Heldenſpieler in die Schröderſche Geſellſchaft und gab den Leiceſter, Dünois und Wallenſtein, aber auch den königlichen Antonio und Edgar, und nicht ohne Geſchick den Perin.

Carl Moller vom Magdeburger Theater, hier wirkte er zuſammen mit Buchholz und Deny, trat in ſeine Stelle. Der Wirkung einer edlen impoſanten Geſtalt, einer ausdrucksvollen Declamation thaten die nicht zureichenden Stimmmittel Eintrag und der denkende Künſtler mußte in ſpäteren Jahren nur allzu ſichtbar daran denken, mit ihnen in fünfaktigen Tragödien gehörig

hauszuhalten. Daher zog er ſich wohl bei den Gaſtrollen Eßlairs in Danzig von der Bühne zurück, um nicht mit ihm, dem eine Talma-Stimme zu Gebot ſtand, in Vergleich zu treten. Daher gewöhnte er ſich wohl das Verſchlucken der Endſylben an, da ein Ausſtoßen der Töne das Mittel war, ſie als ſtark erſcheinen zu laſſen. Die Entwicklung der Schillerſchen Helden-Charaktere galt ihm ſtets für den erhebendſten Beruf. Als das Jugendfeuer verloſchen war, verbreitete ſich eine an Phlegma ſtreifende Ruhe, eine Monotonie über ſeine Darſtellungen, die in Königsberg beſonders damals widerwärtig ſich ausnahm als er während des erſten Gaſtſpiels der Mad. Crelinger ihr zur Seite ſtand. Viele Jahre hindurch nahm Moller als Regiſſeur in Königsberg das undankbare Geſchäft mit Liebe und Eifer wahr.

Heinrich Buchholtz war ein Schüler von Holbein geweſen und eine urſprünglich treffliche Ausſprache rühmte die Schule. Bei manchen Vorzügen iſt er mit Barnſchein zu vergleichen. Er vernachläßigte ſich leider! in einer Art, daß die ſtereotypen Bilder, die er vorführte, nur in ſo fern gefielen, als ſich in allen das gutmüthige biedere Weſen des alten Buchholz ausſprach, wenn gleich die Art, mit der er zuletzt ſtets die letzte Hälfte des Satzes in größter Eile abfertigte, die Geſetztheit vergeſſen ließ. Er gab die guten Väter vom Iffländſchen Gepräge im Anſtand und Coſtüm der alten Zeit. Als Held that er ſich etwas auf den König Philipp zu gut, der aber auch in Rollen ſelbſt im Theramen, die nichts damit gemein haben, durchblickte. Buchholz feierte in Königsberg 1846 ſein 25jähriges Künſtler-Jubiläum — Iffl ands „Verbrechen aus Ehrſucht" wurde gegeben — und ſtarb als Emeritus, geachtet von allen Collegen und vielen andern Freunden.

Karl Joſt, der in Riga 1818 Regiſſeur geweſen, erſchien in Geſtalt, Weſen, in der Chamäleonsgabe eines ausgezeichneten, für das Komiſche hauptſächlich glücklich begabten Talents, in einzelnen Rollen als ein anderer Ludw. Devrient. Als Lämmermeier, Schneider Fips, als Poſtmeiſter in dem nach dem Franzöſiſchen von Lebrun geſchriebenen Stück: „Ich irre mich nie", als Schnudrian in „Sorgen ohne Noth" (als letzterer iſt er lithographirt), als Schloßvoigt Pedro auf dem Stelzfuß (der ſcheinbar

fehlende Fuß wurde hier, in der Hose verborgen, wirklich nicht sehn), als Rummelpuff that sich der Darsteller origineller Karikatur hervor. Aber er war auch an seiner Stelle, wenn er den Rom im „Fridolin", Posert, Marinelli, Wurm und Buttler darstellte. Eine Rolle, die sich bedeutend von den genannten unterscheidet und erst durch ihn bedeutend wurde, ist der Heraclamon in Bellins „Mäon." Jost liebte den Wechsel und er war an vielen Theatern, aber überall nur kurze Zeit angestellt. In Danzig spielte er zusammen mit seiner ersten Gattin und auch mit der nachmaligen zweiten, mit der Königsbergerin Theophile Neumann, die ihre ersten schüchternen Versuche in der Oper machte, als jene in Opern und Trauerspielen die Hauptpartien beanspruchte, Camilla im „Bild" und Aennchen im „Freischütz"*).

Die Besetzung verschiedener Stücke unter verschiedenen Directionen ergiebt folgende Zusammenstellung.

Johanna von Orleans.

	Königsberg 10. Sept. 1811 Direction von Schütz.	Königsb. 16 Oct. 1816. Direct v. Hüray.	Danzig 23 [illegible] Direct. v. [illegible]
Karl VIII.	Hr. Schütz.	Hr. Carlsberg.	Hr. Laddey
Königin Isabeau .	Mad. Schwarz.	Mad Carlsberg.	Mad. Wacker.
Agnes Sorel . . .	Dem. Toskani.	Dem. Mollard.	„ Drewes.
Philipp d. Gute .	Hr. Weiß.	Hr. Lanz.	Hr. Bachmann.
Graf Dunois . . .	„ Blum.	„ Ludewig.	„ Neustädt.
Thibaut d'Arc . .	„ Fleischer.	„ Barnschein.	„ Schultze.
Johanna	Mad. Schütz.	Mad. Brose.	Dem. Weinland.

*) Außerdem wirkten als Sängerinnen und Sänger: Mad Slawik, Mad. Rosa Köhne, beide gaben die Königin der Nacht und Constanze in „Belmonte und Constanze" vor Mad. Goßler. Schwartz, Sohn des Anton Schwartz, gefiel mit seiner Gattin in Danzig mehr als in Königsberg. Er spielte den Belmonte, auch den Don Juan, sie den kleinen Matrosen. Hambuch den Ottavio, Baum den Gouverneur (Commandanten). Neben Laddey waren Liebhaber: Rennert, noch Anfänger, und Löffler, wahrscheinlich ein Verwandter des Directors, der eine Löffler zur Frau hatte, neben Dem. Weinland Liebhaberinnen: Mad. Göcking, Mad. Neustädt, Dem. Jeannette Bachmann, Dem. Richardt; Mütter: Mad. Herz, Mad. Baum, Mad. Wacker, sie gab die Hedwig in der „Banditenbraut" und die Lady Milford, ihr Gatte spielte und sang. Charakterrollen übernahmen Charles und Häser.

Braut von Messina *).

	Königsberg 27 April 1815 Direction von v. Kotzebue.	Danzig 27. Nov. 1821. Direction von A. Schröder.
Isabella	Mad. Krickeberg.	Mad. Rohloff.
Manuel	Hr. Büttner.	Hr. Rennert.
Cäsar	» Karschin.	» Laddey.
Beatrice	Mad. Feddersen.	Dem. Weinland.
Chorführer	Hr. Feddersen.	Hr. Genée.
	» Melchior.	» Buchholz.

Die Schuld.

	Königsberg 11. Jan. 1816 Direction von v. Kotzebue.	19. Dez. 1816. Direction von Hüray.	24. Nov 1818. Direction von Döbbelin.	Danzig 16 Oct. 1821. Direction von A. Schröder.
Hugo	Hr. Büttner.	Hr. Ludewig.	Hr. Brand.	Hr. Moller.
Elvire	Mad. Karschin.	Dem. Mollard.	Mad. Deny.	Mad. Rohloff.
Jerta	» Feddersen.	» Grundmann.	» Hartmann.	Dem. Weinland.
Don Valeros .	Hr. Feddersen	Hr. Schröder	Hr. Schultze.	Hr. Buchholz.
Otto	Dem. Krickeberg.	Dem. Engst.	Dem. Hartmann.	Dem Richardt.

Das Bild.

	Königsberg 10 April 1821. Direction von Hüray	Danzig 7. Oct. 1821 Direction von A. Schröder.
Marchese	Hr. Gosler.	Hr. Buchholz.
Camilla	Mad. Hüray d. j, geb. Mollard.	Mad. Jost.
Leonhard	Dem. Lanz.	Dem. Weinland.
v. Nord	Hr. Ludewig.	Hr. Rennert.
Julie	Mad. Gosler.	Mad. Göcking.
Spinarosa	Hr. Hüray d. j.	Hr. Laddey.
Castellan	» Lanz.	» Genée.

Freischütz.

	Königsberg 25. Febr. 1822 Direction von Hüray.	Danzig 31 März 1822. Direction von A. Schröder.
Ottokar	Hr. Beyer.	Hr. Adam.
Cuno	» Gosler.	» Bachmann.
Agathe	Mad. Gosler.	Mad. Adam.
Aennchen	Dem. Lanz.	Mad. Jost.
Caspar	Hr. La Roche.	Hr. Genée.
Max	» Hüray d. ä.	» Rohloff.
Samiel	» Ludewig.	» Rennert.

*) Vgl. vorhergehende Abtheilung gegen das Ende.

Das Theater in Danzig, das unter Schröder zwiſchen 1820 bis 1823 ſich weit über das in Königsberg erhob, ſank ſchmählich nach ſeinem Abſchiede herab im Wechſel vielfacher Directionen, bis Laddey und nach ihm Genée mit dankbarer Anſtrengung eine neue Ordnung der Dinge herſtellte*).

Zum Theater in Königsberg zurückkehrend erfordert die Geſchichte, um mit dem beſtimmten Zeitpunkt abzuſchließen, die Schilderung von drei Directionen und zugleich von verſchiedenen Gaſtſpielen.

Es war bezeichnend für den katholiſirenden Romanticismus, daß Max v. Schenkendorf eine Todtenfeier zum Andenken an die verklärte Königin Luiſe am 1. Sept. 1810 in der katholiſchen Kirche in Königsberg veranſtaltete. Das Verbot der öffentlichen Luſtbarkeiten, wenn die Landestrauer auch nur etwas über eine Woche währte, beſchleunigte den Tod des Directors Steinberg, da er gerade damals durch Gaſtſpiele ſich emporhelfen wollte. Der Komiker Unzelmann und der Kammerſänger Fiſcher ſollten zunächſt kommen. Wie dies ſchon bei den Vorſtellungen der tragiſchen Schauſpielerin Bethmann 1809 der Fall geweſen, ward ein Abonnement eröffnet und ehe noch Unzelmann zu ſpielen angefangen, ward angezeigt, daß nach ihm „andere verdienſtvolle Schauſpieler auftreten" würden. Auf die Landestrauer folgt eine Stadttrauer, die ſich aber weit über die Ringmauern erſtreckte. Am 15. Juni 1811 verbreitet der große Speicherbrand Trauer und Schrecken. Das Theater bleibt für fünf Tage geſchloſſen und, wie damals das Gaſtſpiel Unzelmanns, wird jetzt das der Hendel-Schütz behindert. Unter wenig verſprechenden Ausſichten wird die Theater-Adminiſtration von Fleiſcher

*) Für kurze Zeiträume nannten ſich Directoren Hüray d. j., Döring, v. Zieten. Nach Schröders Direction fiel die Bühne nach dem Wortlaut der „Geſetze für das Theater, Danzig 1836" „der vollendetſten Verwahrloſung" anheim, ſo „daß jeder Künſtler von Ehre nur Schaam darüber empfinden konnte, Mitglied geweſen zu ſeyn." Die Geſetze (von v. Zieten gegeben) laſſen der Nachſicht nur zu viel Raum. Es heißt u. a. „ſollte der Fall eintreten, daß ein Mitglied während der Vorſtellung betrunken wäre, ſo verfällt es in die Strafe einer ganzen Monatsgage und im Wiederholungsfalle ſteht es der Direction frei (!) ſeinen Contract ohne alle Entſchädigung aufzulöſen."

und Weiß geleitet. Diejenigen, die im Verlöschen des alten Privilegiums eine glückliche neue Wendung begrüßten, sahen sich bald getäuscht. Das Königsberger Theaterblatt *) eröffnete ein Aufsatz, in dem in gehässiger Weise die früheren Verhältnisse des Theaters besprochen werden. Hier heißt es: „So wie vormals ein Stück Papier, Privilegium genannt, das ausschließliche Recht gab, aus Gerste und Hopfen Bier zu brauen, so gab ein Theaterprivilegium das Recht, das Reich der Kunst und des guten Geschmacks zu beherrschen. Frei liebende Geister stürzen den Despoten. Es lebe die Freiheit! ist die Losung. Zwei Consuln wurden gewählt. Römische Consuln gingen einig und stark zum Ziele, doch unsere Theater-Consuln waren stets uneinig."

Eine angenehme Episode war die Erscheinung der gefeierten Bethmann gewesen. Zu viele Episoden heben den Inhalt des Kunstwerkes auf, das zeigt sich jetzt nur zu sehr. Die Leistungen der Bethmann wurden gegen die der hiesigen Künstler abgewogen, ohne daß diese sich gekränkt fühlen konnten. Ein anderer Styl ist jetzt herrschend geworden. Nur der Fremde wird beurtheilt und belobt und an die Mitwirkenden gar nicht oder nur mitleidig gedacht, denn der Reiz des Genusses besteht nicht mehr im Ganzen, sondern im Einseitigen, Stückweisen. Obgleich Unzelmann sich im Komischen überbietet, ist Weiß neben ihm vergessen. Als wenn er das alt befreundete Publikum in Berlin vor sich hat, (ihm gehörte er, der vorher schon Mitglied der T. Döbbelinschen Gesellschaft gewesen, seit 1788 bleibend an) verkehrt er mit den Zuschauern und richtet seine Reden an sie **). Manchem ist es zu viel, daß er als Thomas im „Geheimniß" den Teufel, der sichtlich mit ihm seinen Spuck treibt und sich doch nicht schauen läßt, im Orchester und zwar in der Baßgeige verborgen wähnt. Er tritt bisweilen in den kleinsten Rollen auf, um zu zeigen, daß er auch aus ihnen etwas zu machen weiß, so als Gärtner in Kotzebue's „Verbanntem Amor", wobei es aber

*) Vom 1. Jan. 1815.

**) Ein Freund des Improvisirens wird er in Berlin selbst durch ein Strafgeld von 10 Thlr. nicht davon abgebracht und einst lebhaft beklatscht, kann er nicht umhin mit dem Wort zu danken: „Ihr Beifall ist mir mehr werth als zehn Thaler."

fraglich ist, ob er das Lustspiel verbessert, wenn er aus der angewiesenen bescheidenen Stellung wirkungsreich hervortritt. Ungeachtet seines mangelhaften Gesangs tritt er als Leporello, als Tapezier in der „Fanchon" auf, als welcher er nach langen Jahren sein fünfzigjähriges Jubelfest feiert. Ehe Unzelmann in Königsberg spielt, tritt er in Danzig am 17. August 1810 auf. Bis in den October hinein vergnügt er das Königsberger Publikum, als Paul Werner, als der Oberförster gefällt er weniger als in chargirten Rollen, wie der des Thomas, des Majors in den „Zerstreuten", des Balken in der „Schachmaschine", des Bürgermeisters Staar und des lustigen Schusters. Ungefähr in denselben Stücken zeigt sich darauf Unzelmann in Danzig, wo er nun zweimal zum letzten Mal auftritt und dann noch „auf hohes und vieles Begehren" zwei Abende spielt. Das Gastspiel in Danzig und Königsberg währte ein volles Vierteljahr.

Unzelmanns groteske Komik und der tief feierlich erschütternde Gesang Fischers *) war vergessen, als die berühmte Hendel-Schütz noch durch den Glanz ihrer sinkenden Größe Zuschauer in Masse ins Theater rief. Die „sehr interessante, genialische Frau" wurde mit Hochachtung überall in Königsberg aufgenommen, selbst von Männern, die dem Theater fern standen und nun gern durch sie Grüße von literarischen Notabilitäten empfingen. Freunde der Kunst sahen es ihr nach, daß sie zu einer Unart das erste Beispiel gab, die bei den fremden Schauspielern zur herrschenden Sitte geworden, nämlich aus verwandtschaftlicher Rücksicht einen unbrauchbaren Anhang mit auf die Bühne zu führen und ihn das Gastrecht mitgenießen zu lassen. Ihr Begleiter war kein anderer als ihr Gatte, mit dem sie in den Hauptszenen erschien, so unmündig er sich auch gegen sie ausnahm.

Die Aufnahme, die das Ehepaar fand, war so zufrieden stellend, daß es zur Bethätigung des Dankes gegen ein so wohlmeinendes Publikum die Direction zu übernehmen sich bereit erklärte. Fleischer und Weiß gehörten zu den freudig Ueberraschten und waren fern, einen Einspruch zu erheben. Welche Erwartungen knüpften sich an diesen Entschluß! Man versprach sich bei der

*) Einen zweiten Cyclus von Gastrollen gab Fischer 1818.

Einsicht der Meisterin, bei ihrer Vertrautheit mit der Technik des Szenischen, bei der Bekanntschaft mit den Verhältnissen aller Bühnen den glücklichsten Umschwung, wodurch der vielköpfigen Administration ein Ende bereitet würde.

Johanna Henriette Schütz, die Tochter des Schauspielers Schüler, in Sachsen geboren, war schon als Kind beim Ballet der kgl. Hofbühne in Berlin angestellt. Der Prof. Engel behandelte sie mit großem Wohlwollen. Ihre Schönheit, Grazie und sprechende Mimik bestimmten ihn, sie für die höhere Bühne zu erziehn. Er unterrichtete sie in Sprachen und im Sprechen, in Declamation und Verskunst. Mit dem Sänger Eunicke (von 1788—1797) vermählt gab sie in blühender Jugend in Bonn die ersten Liebhaberinnen und entzückte als Gurli auf dem deutschen Theater in Amsterdam. Iffland nahm sie zur Freude des Publikums in seinen Künstlerkreis auf. Sie konnte der besonderen Huld der Königin sich rühmen und auf sie bauend, schloß sie sich den Bitten derjenigen an, die ihre Fürsprache in Anspruch nahmen für einen dramatischen Dichter, nämlich für Kotzebue, als derselbe nach Sibirien transportirt war. Als sie eines Tages um Audienz bat zur Erneuerung des Gesuchs, trat ihr die Königin mit einem Brief entgegen, der die Begnadigungs-Bothschaft enthielt. Wenn die Künstlerin auch nach 10 Jahren sich von Iffland und Berlin trennte, so verläugnete sie nicht ihren Meister in dem gehaltenen, überdachten Spiel, das nie der Einwirkung des begeisternden Augenblicks sich überließ, in dem Streben, das Epische zum Idyllischen zu verweichlichen, die Heldensprache zum feinen Conversationston herabzustimmen. Die Richtung, die Engels Mimik ihr gab, weiter zu verfolgen, fand sie eine unwiderstehliche Aufforderung als in Frankfurt a. M. der Maler Pforr, der deutsche Wouwerman genannt, ihr Kupferstiche mit den Attitüden der Lady Hamilton zeigte. Durch Gestalt, einnehmenden Gesichtsausdruck, sichere Beherrschung der Mienen und Bewegungen begünstigt hoffte sie, wenn sie eine solche Aufgabe an sich stellte, sie glänzend zu lösen. Ein zehnjähriges Studium widmete sie der mimischen Kunst, um noch Höheres als die Lady Hamilton zu leisten. Ihr künstlerischer Beruf war ihre Leidenschaft Von Eunike getrennt mit dem Dr. med. Mayer ver-

einigt, machte ſie einen Verſuch ſich zu tödten, denn ſie der Kunſt entſagen und konnte es nicht, ohne auch dem Leb entſagen. Geſchieden von zwei Männern verlor ſie den d den Dr. med. Hendel nach kurzem Zuſammenleben und ve ſich mit dem Prof. Schütz, um ihn zugleich mit der Büh vermählen. In Halle, in dem Hauſe des dem Theater zu nen Hofrath Schütz gern geſehn, machte ſie Eindruck auf Sohn, der gleichfalls Lehrer an der Univerſität war. hatte ſich in der Schaar der Jenenſer Studenten befunden, 1803 in 32 Wagen ſich nach Weimar begaben, um der Vorſtellung der „Braut von Meſſina" beizuwohnen, er w der im Theater das Lebehoch auf den Dichter ausbrachte, Aufmerkſamkeit, die Schillern wohlthat *). Die Univer Halle ward aufgehoben, eine Zeitſchrift „Teutona", die er he gab, hatte keinen Fortgang und um ſo leichter wurde ihm Entſchluß, als liebender Schüler der gefeierten Gattin es mit Bühne zu verſuchen. Durch aller Herren Länder zog das E paar und gab Gaſtrollen, zuletzt in Paris, und für den rauſch den Beifall, der ihr gezollt wurde, dankte auch er mit höfliche Verbeugung. Von Riga zunächſt kam der Kunſtbefliſſene mit d Künſtlerin nach Königsberg. Nach ſieben Jahren kehrten ſie na Halle zurück, wo die Verbundenen ſich trennten und die Herel ihre Rolle ausgeſpielt zu haben erklärte. Längere Zeit hielt ſi ſich noch in Halle auf, wo ſie bisweilen in Geſellſchaften dekla mirte und, wenn ein Dialog verlangt wurde, den alten Rit meyer ſie freundlichſt zu unterſtützen bat, der ſeinen Part pr digerhaft aus dem Schiller vortrug. Wenn ſie jetzt auch mi ihrer pantomimiſchen Kunſt zurückhielt, ſo intereſſirte ſie ſich noch fortan für ſie, wie dies aus einem Brief an einen ihrer Bewun derer Ehrenfried Blochmann in Danzig hervorgeht. M Enthuſiasmus entwirft ſie eine Schilderung der Madonna v

*) „Die Studenten ſind wohl noch diejenige Klaſſe des deutſchen Publ kums, von der man die meiſte Empfänglichkeit für das Poetiſche zu erwarte hat. Durch die Verhältniſſe der wirklichen Welt ſind ſie noch nicht abgeſtumpft Das eigentliche Burſchenleben iſt ein immerwährendes Feſt und eine feſtliche Stimmung iſt eine Hauptbedingung des höhern Kunſtgenuſſes." Schillers Brie wechſel mit Körner IV, 323.

Benff und berücksichtigt sie vornämlich in Form, Stellung und
perie *). Als sie Königsberg besuchte, 41 oder 43 Jahre alt,
jugendlich naive Rollen spielte, hatte sie bereits ihren Ruhm
lebt. Die Zeit war vorüber, da sie, so jugendlich auch noch
er ihre Bewegungen waren, durch ihre Erscheinung schon al-
wirkte, da sie durch das Hersagen der Verse in monotonem
erlichem Tonfall nicht ermüdete, da sie durch ein geschicktes
anciren des Spiels fesselte, um durch Wahrnehmung des ge-
eten Moments zum Salto mortale zu erschüttern und kalten
auer einzujagen. Wie sie sich auch in jeder Rolle gleich blieb,
war die Einheit doch zu sehr erkünstelt, um die gesunde Farbe
Wahrheit anzunehmen. Der alte Scheffner, der sie als
erope sah und ihren mimischen Darstellungen beiwohnte, fürch-
e, ihr Beispiel dürfte zu einer unglücklichen Nachahmung rei-
n, und wollte gefunden haben, „die Natur habe sie zur großen
nischen Schauspielerin geboren werden lassen, sie habe sich aber
r tragischen erzogen." Ob man nicht lieber, bemerkt er fra-
nd, „den malerischen Ausdruck der leiblichen und geistigen Men-
engestalt der Malerei oder Sculptur überließe? In der fort-
reitenden Darstellung **) scheint mir eine Art von Verführung
liegen, deren man die Malerei und Sculptur beinahe gar
cht, die Tanzkunst aber desto öfter beschuldigt und die meines
rachtens vergeblich mit dem Vortheil, den sie der Schauspiel-
nst bringen soll, entschuldigt" ***).

Da wo ein Lafontaine, ein la Motte Fouqué nach
Verwehung dichterischer Träume ausruhten, war es ihr nicht be-
hieden, eine bleibende Stätte zu finden. Einiger Verbindungen
egen ward sie aus der Universitätsstadt verwiesen.

Sie begab sich nach verschiedenen Orten, endlich nach Cöslin,
o sie 1849 ihr Leben beschloß. Früher ist erzählt, wie in alter

*) Der Aehrenleser. Danzig 1822. S. 396. Blochmann besang sie in So-
etten als Galatea, Mater Dolorosa u. s. w. S. 401.

**) Sie stellte nämlich bisweilen dieselbe Figur in verschiedenen Gemüths-
uständen und Stellungen dar, so die h. Magdalena als die weltliche, andäch-
ge, büßende und sterbende.

***) Scheffner, Mein Leben S. 428. In ähnlicher Weise beurtheilte auch
. W. Schröder ihre Leistungen, als sie in Hamburg 1810 auftrat. Meyer
I. I. S. 274.

Zeit, mancher Schauſpieler neben dem künſtleriſchen ein untergeordnetes ärztliches Studium betrieb. Auch ſie wandte ſich einem ſolchen zu, indem ſie Müttern in ſchmerzlich verhängnißvollen Stunden Beiſtand leiſtete. Sie erreichte ein Alter von 77 Jahren und ihr Tod erregte um ſo weniger Theilnahme, als das unruhvolle Jahr ſelbſt für die Feier von Goethes hundertjährigem Geburtstag wenig Sympatie zeigte. Schauſpieler, die ſich eben in Cöslin befanden, ſangen an ihrer Gruft Bellinis Grabgeſang und ein daſelbſt erſcheinendes Zeitungsblatt gedachte in Ehren der einſt hochgeprieſenen Künſtlerin *).

Von ihren zahlreichen Kindern, eine Thekla Schütz zeigte ſich in Königsberg auf der Bühne, ſcheint ſich keines dem Theater gewidmet zu haben.

Die Hendel-Schütz trat in Königsberg zuerſt am 30. Mai 1811 auf, um in einem Rollencyclus Proben ihres vielſeitigen Talentes zu geben, als Iſabella und Maria, Phädra und Merope, Orſina und Medea **), Roſine im „Bauern und Juriſten" Margarethe in den „Hageſtolzen", als die Baronin in Ifflands „Selbſtbeherrſchung" und die Baronin in der „Beichte". Bereitwilligſt wirkte ſie in Beneſiz-Vorſtellungen mit und nahm nicht Anſtand, die Unterſteuereinnehmerin in den „deutſchen Kleinſtädtern" und die Iſabella im „Don Ranudo" zu machen. Sie ſprach Prologe, einen bei der Vorſtellung für die beim Speicherbrande Beſchädigten, — hier kamen die Schillerſchen Verſe vor: „Hoch vom Thurm, das iſt Sturm" — einen bei der königlichen Geburtstagsfeier, der von dem in Halle verſtorbenen Dr. Friedländer verfaßt war. Den Declamatorien entzog ſie nicht ihre thätige Theilnahme und dem katholiſch-frömmelnden Geſchmack jener Zeit gemäß trug ſie neben anderen Gedichten Schlegels „St. Lucas" vor. Als ein Vorſpiel zu ihren pantomimiſchen Darſtellungen gab ſie die Roſette in den „Zwei Worten", indem ſie als Dienſtmädchen, namentlich durch die Art, wie ſie das Holz neben dem Kamin ſpaltete, die Herberge als eine Mördergrube

*) Der Aufſatz im „Allg. Theater-Lexikon" iſt zu vergleichen mit dem in „Helmichs Almanach." 1850. S. 60.

**) Das Melodrama „Medea" wie das Trauerſpiel „Merope" iſt von Gotter. Später ſtellte ſie auch die Brandes-Bendaſche „Ariadne" dar.

eingekehrten Fremden bezeichnete. In wie fern sich das an
e Kostüm von dem früher dafür geltenden unterschied, hatte
an in der „Merope" gesehn, zu der die Kleidungen nach ihrer
gabe gefertigt waren. In den pantomimischen Darstellungen
te die Künstlerin noch weiter aus, indem sie mit Gegenständen
ägyptischen Kunst begann. Ob wir heute Behagen daran
den, wenn wir die Künstlerin sähen, wie sie sich niederlegte,
: Arme als Vorderfüße auf ein Tambourin streckte, um mit ei-
em vom Hinterkopf in geraden Falten herabfließenden Shawl
s Sphinx zu erscheinen? Es war wohl auf die Größe des
heaters gerechnet — die Doppelperspektive waren damals noch
cht im Gebrauch — wenn sie zur Versinnlichung der griechi-
hen Plastik neben einer Niobe und Cassandra auch eine Psyche
nd Galatea in ihrer Person den Beschauern darbot. Eine noch
hwierigere Aufgabe war es, Kirchliches im Charakter von Ge-
älden vorzuführen, zuerst im freieren Styl der italienischen
chule: die Magdalena und Madonna und dann im befangneren
er deutschen: die Maria unter dem Kreuz, die Madonna dolo-
osa. Zu bewundern war es, wie sie ohne zu zirkeln und zu
robiren, sich aus einer Figur in die andere metamorphosirte, wie
er Shawl gehorsam wie ihre Gliedmaaßen sogleich die rechte Ge-
alt annahm und durch die Faltenlagen der Regel des Plastischen,
o wie der des Malerischen in bestimmter Zeichnung folgte. In
Betreff der Draperie vermogte keine ihrer deutschen Nachfolgerin-
en entfernt sie zu erreichen. Man rühmte die überraschende
Klarheit, mit der sie die Bewegung des Innern auf die Züge des
Gesichts zauberte. Werner, sie mit dem Schwan vergleichend,
ingt:

Dir ist offenbart
Im Flutenspiegel, den dein Fittig regt,
Das Siegel, das der Schooß der Tiefe hegt.

Gruppen fielen weniger genügend aus, weil sie bei der Beihülfe,
die Dem. Steinberg und andere aus dem Theater-Personal ihr
gewährten, nicht die rechte Zusammenstimmung erwirken konnte.
Ihr Gatte, der, wenn sie die Phädra und Orsina spielte, traurig
genug als Theramen und Marinelli figurirte, stand ihr hier nur
in so fern zur Seite, als er als Beschauer durch den Ausdruck

begeisternden Entzückens dem Publikum den Maaßstab der Beurtheilung an die Hand geben wollte, wie er es sonst als Schriftsteller versuchte *). Er umarmte sie Angesichts Aller, so oft sie von der Szene trat, der nachmals in einem Journal-Artikel seine siebenjährige Ehe einen siebenjährigen Krieg nannte.

Das Theater in Königsberg befand sich damals in betrübten Verhältnissen. „Die Regie der vereinten Gesellschaft" unter Fleischer und Weiß trieb ein Glücksspiel mit Benefiz-Vorstellungen, die jemehr sie sich drängten, desto mehr an Theilnahme verloren.

Mad. Hendel-Schütz hatte nicht weniger in allen Kreisen der Stadt Achtung und Liebe gewonnen als durch Gefälligkeit sich den Schauspielern verpflichtet. Bei Uebernahme des Theaters im September 1811 erklärte sie die Familie Lanz und das Ehepaar Mosewius entbehren zu können, im Uebrigen versprach sie vorläufig Alles beim Alten zu lassen. Durch theilnehmende Gefälligkeit der Familien W. Motherby, V. Müller, Schwinck, mehrerer jüdischen Handelshäuser, vieler Gelehrten und Kunstfreunde brachte sie ein erträgliches Abonnement zu Stande und hoffte nach bewirkter Verbesserung des Kunstinstituts auf allseitigere Unterstützung. Müller ertheilte ihr das Lob, nicht allein durch Liebe zur Sache, sondern auch durch Aufbietung eigener Geldmittel dem Theater aufgeholfen zu haben. Auch v. Baczko rühmt ihre Liberalität und Jester hatte die Freude, seine Bearbeitungen französischer Stücke aufgeführt zu sehn, wie den „Müßiggänger" nach Picard. Die neue Direction wurde mit der „Jungfrau von Orleans" eröffnet, die am 20. Sept. 1811 zum ersten Mal über die Szene ging in einer bis dahin nicht gekannten prächtigen Ausstattung und obgleich Zeilen des bogengroßen Zettels lehrten, wie viel es bei dem Krönungszuge zu sehn geben würde, so las man doch: „Die Preise der Plätze sind die

*) Er ließ lobende Kritiken drucken: „Ueber die mimische Darstellung und Declamatorien" derselben, Leipzig 1810, unter seinem Namen: „Blumenlese aus dem Stammbuch der deutschen mimischen Künstlerin Hendel-Schütz." Leipzig 1815. Die „Pantomimischen Stellungen von Henriette Hendel" wurden in einem kostbaren Bilderwerk von Vogl erläutert.

gewöhnlichen.“ Das Ehepaar Schütz bezog im Theater die unanständig kleine Dienſtwohnung, ſparte aber nicht, um die Vorſtellung großartig ausfallen zu laſſen in Decorationen — der Prof. Knorre malte die Kathedrale von Rheims — und vornämlich in Coſtümen. Die ſorgfältig abgehaltenen Proben koſteten viel Zeit, dennoch verſäumte nicht die Directrice, in fremde Häuſer einzutreten, wo hübſche Knaben oder Mädchen ſeyn ſollten, um ſich dieſe gegen ein Geſchenk von Billeten für den Krönungszug zu erbitten. Die Vorſtellung machte Eindruck. Baczko fühlte ſich veranlaßt, in einer Broſchüre, die treue Geſchichtserzählung von der Jungfrau von Orleans herauszugeben. Die Schillerſchen Verſe:

Mein iſt der Helm und mir gehört er zu!

oder:

Johanna geht und nimmer kehrt ſie wieder.

hörte man überall in der eigenthümlich accentuirten Weiſe der Künſtlerin nachſprechen. Wenn man dieſer in Bezug auf die von ihr gegebene Glanzrolle eine Artigkeit ſagte, ſo lehnte ſie das Lob ab und ſchrieb den glücklichen Erfolg dem Umſtande zu, daß ihr Mann den König geſpielt habe. Die Vorſtellung wurde in Kurzem zweimal wiederholt. Dennoch floſſen die Ausgaben nicht in die Kaſſe zurück. Mehrere Abende war das Theater ganz leer und da im alten Schauſpielhauſe ein Taſchenſpieler gute Geſchäfte machte, ſo ſetzte Schütz im October das Eintrittsgeld herab, mit dem Verſprechen, nur in ſeltenen Fällen die vollen Kaſſenpreiſe eintreten zu laſſen. Mit aufgehobenem Abonnement wurde Kotzebues romantiſches Schauſpiel: „Deodata“ gegeben und auf dem Zettel bemerkt: die Koſten, die die Jungfrau von Orleans verurſacht, ſeyen noch nicht bis zur Hälfte gedeckt. Die Preiserhöhung würde unterbleiben „wenn diejenigen Stücke, die vorzüglich das Gefühl und den Verſtand beſchäftigen und bei denen es eigentlich auf Schauſpielkunſt ankömmt, in dem Grad unterſtützt würden, daß dadurch der Aufwand für die beliebten, nur das Auge befriedigenden Spektakelſtücke mit gewonnen werden könnte.“ Seitdem ward ein lebhafter Zeitungskrieg zwiſchen denen, die einen Angriff auf den guten Geſchmack Königsbergs nicht ruhig hinnehmen zu können glaubten, und dem Prof. Schütz

geführt, den die Erklärung kränkte, daß er nur um der Ga
willen auf der Bühne gelitten würde. Das Publikum nährte
so mehr einen Groll gegen die Direction, als man wußte,
sie mit dem Plan umging, die kostbare Oper ganz zu beseiti
und dafür das recitirende Schauspiel vorherrschen zu lassen,
welchem das Ehepaar Schütz — ihr fehlte es in vielen Ra
an Jugend, ihm in allen an Allem — stets die ersten spi
wollte. Beim Auftreten des Directors, der neben dem Liebha
und Helden den Bürgermeister Staar und den Herrn von La
salm darstellte, vernahm man nun mißliebige Stimmen im Pa
terre. In der Kotzebueschen Farce „des Esels Schatten" m
gezischt und gelacht. Der Verhöhnte vergaß sich in seiner
so weit, daß er anstatt zur Rathsversammlung sich zu dem Pa
terre wendete und mit dem Stock drohend die Worte ausstieß,
sie ungefähr das Textbuch gab: „Und hiemit lege ich euch
ewiges Stillschweigen auf." Augenblicks brach ein Tumult
Unter den Parteien für und gegen Schütz kam es zur Schläge
rei, selbst in den Logen. Der Anstifter des Lärms ward von den
Collegen hinausgeschoben, aber ihr Versuch, das Spiel fortzusetzen
ward zur Unmöglichkeit und der Vorhang fiel. Unter dem wi
den Toben der Menge, die den Beleidiger rief zu einer Abbitte
Leistung, erschien Fleischer und fragte, was das Publikum ver
lange. Die Antwort, die die meiste Beistimmung fand, lautete
dahin, daß künftig allein Madam Schütz und niemals wieder
Herr Schütz auftreten sollte. Mad. Schütz erschien und besänf
tigte schon durch ihre freundliche Gebärde die erregten Gemüther,
als sie aber zu sprechen anfing, um den Gatten zu entschuldigen,
ward sie durch ein Mißbilligungs-Zeichen unterbrochen und sie
verschwand mit den Worten: „Solche Töne sind mir fremd." In
Folge dieser Auftritte erließ das General-Gouvernement und Po
lizei-Präsidium das Publikandum, daß bei einer Strafe von 5 bis
50 Thlr. keine öffentliche Rede vom Schauspiel-Director und den
Schauspielern gehalten werden solle ohne höhere Genehmigung,
daß das Extemporiren verboten sey und daß „bei der fortwährend
getheilten Stimmung" vorläufig kein Hervorruf gelte und kein
Schauspieler erscheinen dürfe. Schütz wollte es noch einmal ver
suchen und den Grafen Balken in der „Schachmaschine" geben,
allein das Publikum begrüßte ihn in der Art, daß er, ehe er

ach, entweichen und ein anderer Schauspieler ihn vertreten ußte. Schütz erklärte nun, die Direction niederzulegen, und erst ch längerer Zeit läßt sich Mad. Schütz bewegen, wieder die ühne zu betreten und wie früher in der „Aline", so auch jetzt einer Oper als Margarethe im „Richard Löwenherz"; sie elt die Maria Stuart, zum Besten der Armen, die „Bianca la Porta" von Collin und die Rolle, durch die sie sich zuerst r Gunst des Publikums empfahl, wählt sie, um sich jetzt seinem ndenken zu empfehlen, als Isabella in der „Braut von Messina" n 6. Dez. 1811 *).

Fleischer und Weiß müssen sich von Neuem zur Direction erstehn. Zu den alten Mitgliedern gesellten sich wieder die Familien Lanz und Mosewius. Es gingen treffliche Stücke in refflicher Besetzung über die Bühne, aber der Zuschauerplatz blieb eer. Es fehlte das rechte Haupt und folglich der rechte Zusamenhang und die Wirkung. Die Muthlosigkeit der Schauspieler rzeugte bei den Theaterfreunden Apatie, denn aus Mitleid die Kunst zu unterstützen, schließt einen Widerspruch in sich ein. Wie wurde die Szene auf einmal eine andere, als 1813 Schwartz wieder unter seine Freunde trat und als Gast in seiner Person zugleich den Director einsetzte, leider! nur für zu kurze Zeit. Ungeachtet aller Uebelstände des großen Hauses hätte, wenn einer, so er in der Noth Rath zu schaffen gewußt.

In dem Leben der Schauspieler Fleischer, Weiß und Beinhöfer ist erzählt, wie das Interregnum sich trostlos hinzog ohne sich wesentlich zu verändern unter Fleischer und Weiß, dann unter Weiß allein, seit dem November 1813 unter Beinhöfer, der so wenig als in Danzig sich in Königsberg als Director bewährte. Die Schuldenmasse wuchs und drohte das Theaterwesen wiederholt ganz zu erdrücken, das nicht leben, nicht sterben konnte. Der unglücklich unternommene, erste Versuch eines Verloosungs-Abonnements hob die Bühnenwelt aus ihren Angeln und raubte ihr den letzten Halt. Für die Monate Mai bis September 1812 wurden die Logen und Sperrsitze verspielt und

*) Das Künstlerpaar reiste nach Breslau. Auch hier gab es Händel und und ein Rezensent erwiderte auf den in Schützens Abschiedsrede enthaltenen Angriff, daß er als schlechter Schütz ihn mit seinen Pfeilen verfehlt habe.

als Nieten Parterre-Billete ausgegeben. Nicht mehr die geeignete Stimmung rief jetzt die Zuschauer ins Theater, sondern die leidige Verpflichtung zu gehn, um die Billete los zu werden, und die Schauspieler hatten die leidige Verpflichtung zu spielen, um den voraus empfangenen Lohn abzuverdienen. Man versuchte es, auf die eine und die andre Art, eine Einnahme zu erzielen, aber nur selten mit glücklichem Erfolg. Unter den Tragödien machten „die Gegenkaiser" von Klingemann, mehr Glück als auf irgend einer Bühne, da die beiden Hauptrollen in Anschütz und Büttner selten treffliche Darsteller fanden. Sie erhielten sich in längerem Ansehn als „Moses" und „Columbus" von demselben Verfasser, wenn gleich auch sie nicht ohne Beifall gegeben waren. Unter den Singspielen und Opern wurden mit stets erneutem Vergnügen aufgenommen: Weigls „Adrian von Ostade", bei der ersten Aufführung stellte hier der Theatermaler Czermack die Gruppen, Fioravanti's „Dorfsängerinnen", in denen Mosewius als Bucefalo in der vollendeten Darstellung den Preis davon trug und durch sein: „Zumm, zumm, zumm!" höchlich ergötzte, vor allen aber war Isouards „Aschenbrödel" die Titelrolle wurde von Dem. Toskani gegeben, ein Cassenstück. Beide Opern kamen 1812 zur Aufführung. Als 1813 eine Vorstellung zum Besten der freiwilligen Krieger stattfand, so konnte man, wenn man den Zweck im Auge hatte, kein anderes Stück wählen als die „Aschenbrödel". Die politischen Verhältnisse bereiteten manchen Festtag reichlicher Ernte. Die Feier des hundertjährigen Geburtstags des großen Friedrich wurde mit dem „Otto von Wittelsbach" kühl begangen, aber „Clara von Hoheneichen" war überfüllt, weil ihr vorherging „Prologue à la célébration de la fête de naissance de S. M. l'Empereur Napoléon le grand." Seit dem 5. Aug. 1812 sind die Komödienzettel wieder deutsch und französisch und „Hieronymus Knicker" wird als Monsieur Harpagon aufgeführt *). Nicht Liebe zum Neuem, sondern rauschende Begeisterung ließ den „Flußgott Niemen und Noch Jemand" als classisch erscheinen, für den Kotzebue den entsprechenden Namen „Freudenspiel" gewählt hatte. Neben der

*) An andern Orten wurde er „Erasmus Knicker" umgetauft, um jede mögliche Beziehung auf den König von Westphalen zu verhüten.

Musik von Dorn fanden die Zuhörer Geschmack an dem Nationalgesang, den eine Cohorte Russen auf der Szene anstimmte. Noch unwitzigere Stücke auf das Thema wurden zur Genugthuung der Versammelten gegeben. Als englische Kaufleute 1814 eine Vorstellung für das zurückkehrende Militär als freies Theater geben ließen, in welcher auch Wurm mitwirkte, so erregte die Rede, die Kotzebue in sein Stück „Der Kosak und der Freiwillige" eingeflochten, ein namenloses Entzücken, insbesondere wohl die Verse:

Als übermüth'ge Feinde pochten,
Da hat sich's wunderbar gefügt,
Daß sie (die Freiwilligen) trotz alten Kriegern fochten,
Und mit geblutet, mit gesiegt.
Hurrah ruft der Kosak entgegen:
Dobro Kamerad, Franzos caput!

Mehrere Vorstellungen, die auch ein oder ein Paar Mal ein volles Haus brachten, waren aber von der Art, daß nicht Alle ihr mit gleichem Vergnügen beiwohnen konnten. Wiebe gab 1814 zu seinem Benefiz eine Posse „das Pferdewettrennen", in der das Pferdewettrennen persiflirt wurde, das die englischen Kaufleute als das erste in Königsberg veranstalteten. Der Benefiziant hatte ein abenteuerliches Mährchen verbreitet, daß Kotzebue der Verfasser sey, ihm das Stück zugesteckt habe und ungeachtet seiner Gegenerklärung*) schrieb man ihm den, unangenehme Reibungen verursachenden, Scherz zu, bis A. Lewald nach langen Jahren sich zur Autorschaft bekannte. Krügers „Herzog Michel" wurde von Kindern gespielt, nachdem einige Zeit vorher „zum ersten Mal" (!) es Beinhöfer, Weiß und Dem. Toskani dargestellt hatten. Von Kindern wurde Giseke's Travestie des Hamlet als „Hamlet in Liliput" aufgeführt. Spangler, der beim Theater für alte Rollen angestellt war, war auch Tänzer und brachte ein Paar sogenannte Ballete zuwege, das erste „Rückkehr ins Vaterland" mit militärischen Evolutionen 1811. Es wurde

*) „Diejenigen, die mir etwas so Abgeschmacktes zutrauen, müssen entweder der Vorstellung selbst nicht beigewohnt, oder nie etwas von mir gelesen haben. Kotzebue."

ein Singſtück „die drei Guitarrenſpieler" gegeben, denen allein das meiſterhafte Guitarrenſpiel von Weiß, Blum und Moſewius Inhalt gab.

An Gaſtſpielen war kein Mangel*). Den einſtimmigſten Beifall erwarben ſich aber Schwartz und der großherzoglich Badenſche Hofſchauſpieler Carl Wöhner. Man merkte nicht dem letzten die ungemeine Anſtrengung an, die ihm jedes Auftreten koſtete und die durch ein ungezwungenes Spiel glücklich verdeckt wurde. Nach jeder Vorſtellung fiel er in eine todtengleiche Ermattung. Die genußreichſten Abende während der Beinhöferſchen Direction 1814 verſchaffte er den Königsbergern. Was er gab, war ſein Schwanengeſang, da er bald nach ſeiner Abreiſe 1815 in Stettin dem Grabe zueilte. Sein Franz Moor wurde beſonders gerühmt, in ihm leiſtete er „etwas ganz Vollendetes", ſo urtheilte Kotzebue. Er ſpielte den Kalb in „Kabale und Liebe". Zu bedauern war es, daß er häufig in Stücken auftrat, die nur durch ihn gefallen konnten, im „Herzog von Finnland" von der Weißenthurn, in „Adolfos Opfertod" von Ziegler. Seine zierliche Geſtalt war der von Pauly, der damals die Liebhaber gewöhnlich ſpielte, ſehr ähnlich, wie dies namentlich in Goethes Schäferſpiele „Laune des Verliebten" erkannt wurde, in der beide ganz weiß gekleidet, nur dadurch ſich unterſchieden, daß des einen Tracht mit blauem, des andern mit roſenrothem Band *garnirt* war. — Anerkennung durch ein wohl durchdachtes Spiel erwarb auch Ferd. Raabe, der unter fremdem Namen auf mehreren ſüddeutſchen Theatern mit Erfolg gewirkt hatte und als Balladen-Deklamator viel Theilnahme gefunden. Er betrat die Bühne ſeiner Vaterſtadt um für immer die Bühne, aber nicht mehr ſeine Vaterſtadt zu verlaſſen. Er gab den Fegeſack im „Geizigen", den Schewa im „Juden", den Nachbaren in Kotzebues „Häuslichem Zwiſt", den Schnudrian in „Sorgen ohne Noth"**).

*) Unter anderen, die ſchon genannt ſind, gaben Gaſtrollen J. Miller, Arreſto, Mengershauſen, Angely, Wurm, Wilhelm Bachmann nebſt Familie, Lebrün, Dem. Schwach und Dem. Schubert.

**) Raabe, der darauf viele Jahre hindurch die Theater-Vorſtellungen mit vieler Mäßigung in der Hartungſchen Zeitung beurtheilte, ſchrieb eine Tragödie „Hans von Sagan", die mit Muſik von R. Gervais 1843 aufgeführt wurde.

Unter denen, die das Personal des Theaters vergrößerten oder die derzeit eine höhere Ausbildung gewannen, sind folgende hervorzuheben.

Was Breysig für das abgebrannte Theater, das war Czermack aus Prag für das an seiner Stelle errichtete. Ein junger Künstler unsrer Tage, der Historienmaler Czermack in Prag, wird ein Verwandter von ihm seyn. Leopold Czermack, ursprünglich Töpfer, bestimmte sich für die Malerei und studirte in der Kunst-Akademie in Wien. Der verstorbene Liebich, der allgemein geehrte Theater-Prinzipal in Prag, erinnerte sich seiner als der Panoramen-Maler Postl, dem er neue Dekorationen anzufertigen aufgegeben, ihn bat, ihm einen künstlerischen Beistand zu besorgen, damit die Arbeit zur Zeit fertig würde. Czermack kam aus Wien, malte mit Postl zusammen und hatte die Genugthuung, daß das von ihm Gelieferte die rühmlichste Anerkennung fand. Schwartz wurde durch Anzeigen im Prager Theater-Almanach auf den talentvollen Landsmann aufmerksam und lud ihn nach Königsberg ein. Czermack erschien im Dezember 1809 mit einer Gattin, die Schauspielerin und Sängerin war und die die hiesige Bühne nicht selten betrat, wie auch er als tüchtiger Clarinettist sich in Concerten hören ließ. Wenn der Baudirector Müller sonst ein Vorurtheil gegen Alles hegte, was Schwartz gewollt und angeordnet hatte, so mußte er mit der glücklichen Wahl des Decorationsmalers sich vollkommen einverstanden erklären. Czermack war nicht Baumeister wie Breysig, in einer Bauernstube setzte er den Ofen zwischen Fenster und Hausthüre, er verstand wenig von Säulenordnungen und komponirte seine Architektur meist frei nach eignem Geschmack, aber während das Verdienst der früheren Dekorationen nur darin bestand, daß sie die Gegenstände frappant täuschend darstellten, waren die seinigen geschaffen, um den Beschauer poetisch anzuregen und dessen Phantasie thätig mitwirken zu lassen. Nirgend gab sich ein mühsames Streben kund, durch allerlei Einzelheiten die großen Flächen auszufüllen, durch perspektivische Verschiebungen eine mathematische Seltsamkeit aufzustellen. In einfacher, aber eben so gefälliger als ausdrucksvoller Weise, brachte er Enge und Dürftigkeit, Wohlstand und Behäbigkeit, Größe und Prachtfülle zur An-

ſchauung in allgemein verſtändlichen Zügen, die für alle Zeiten gelten. Ohne Mühe ſah ſich der Beſchauer aus einem Ort in den andern verſetzt und fühlte ſich heimiſch im paſſenden Lokal, wenn er auch heut und morgen zu ſehr verſchiedenen Stücken dieſelbe Decoration benutzt fand. Die Bauernſtube mit dem grünen Kachelofen, mit der Stiege an der Thüre, die zu einem gebrechlichen hölzernen Gange gehörte, das gothiſche Vorzimmer mit der grandioſen Steintreppe, der Saal mit dem Balkon über dem mitten befindlichen Eingang und den gewölbten Hallen, die von beiden Seiten in die Tiefe führten, kamen oft in Anwendung und nahmen ſich ſelbſt noch in einer verbeſſerungsſüchtigen Uebermalung vorzüglich aus. Auch Czermacks Stärke beſtand in den Innen-Anſichten; glücklich behandelte er das Landſchaftliche, beſonders in den Decorationen zur Zauberflöte. Die Palmengegend bei Abendbeleuchtung, die Mondſcheinſzene mit dem glitzernden Waſſer erregten Aufſehn, als die Oper in neuer glanzvoller Ausſtattung im Januar 1811 gegeben wurde. Der Hof verſagte dem Geſchmack des Malers nicht ſeinen Beifall und es wurde ihm nahe gelegt nach Berlin zu gehn, um dort ein fruchtbareres Feld ſeines Wirkens zu finden. Er, der 1811 mit zur Adminiſtration des Theaters gehörte, glaubte in Petersburg beſſere Geſchäfte als irgendwo machen zu können und begab ſich dorthin. Nachdem er hier gemalt hatte, reiſte er nach Moskau, wo er Zeuge des Brandes war und Alles, was er gewonnen, auf einmal verlor. Er kehrte nach Königsberg zurück, auf die Gunſt Müllers bauend, den er im Glauben beſtärkte, ein Theater gebaut zu haben, daß keine der Vortheile der Couliſſen-Theater vermiſſen ließe. Er fand aber nur eine kümmerliche Beſchäftigung und ging 1814 nach ſeiner Heimat zurück. Er malte ſeitdem für verſchiedene Bühnen in den öſtreichiſchen Staaten *).

Als ein Jahr nach Steinbergs Tode der Muſik-Director Hiller ſtarb, ſo nahm ſeine Stelle der Kapellmeiſter Möſer ein, der Violinconcerte componirt hatte, von denen eines in Königsberg 1813 mit großem Beifall öffentlich vorgetragen wurde.

*) Eine nicht eben bedeutende Anſicht der hieſigen Sternwarte ließ Nicolovius von ihm zeichnen und von J. J. Wagner ſtechen.

Mösers Nachfolger ward 1814 Dorn, dessen Leben früher erzählt ist.

Unter den Schauspielern als Epigonen der Altersgenossen von Schwartz verdienen Wiebe, Pauly und Dem. Steinberg näher betrachtet zu werden.

Karl Wiebe aus Königsberg, dessen Bruder Gustav Musiker war und gefällige Kompositionen herausgegeben hat, spielte lange neben Büttner die zweiten Liebhaber, nachdem er eine Zeitlang von 1809 ab mit seiner Gattin nur zu kleinen Aushülfsrollen verwendet war. Seine Darstellungen waren nicht genug belebt, da er seine Schüchternheit und sein ungelenkes Benehmen nur bis zu einem bestimmten Grad bekämpfen konnte und sonst mit seiner Gestalt und seinem Organ mehr Eindruck hätte machen müssen. Wenn er 1813 den Geßler leidlich gab, so blieb er 1814 als Max weit hinter seinen Vorgängern zurück. Wiebe begab sich nach Rußland und gewann eine Anstellung bei dem Hoftheater in Petersburg. Hier trat er bald in das Fach der Väter und der ältern Helden. Nachdem er durch zehnjährigen Dienst sich hier die bestimmte lebenslängliche Pension errungen hatte, trat er aus dem bisherigen Verhältniß und übernahm die Censur der einzuführenden belletristischen Schriften und Bücher. Bisweilen gab er Gastrollen, so in Riga 1820. Er kehrte 1842 nach Königsberg zurück, um hier, wie es schien, ein ruhiges langes Alter zu verbringen, nur aus Gefälligkeit trat er als Friedrich II in einer Raupachschen Tragödie auf, als Burleigh, ohne zu gefallen — allein nach wenigen Jahren 1846 rief der Tod ihn ab. Viele Bühnenkünstler erwiesen ihm die letzte Ehre.

Pauly, der als Gast 1810 in Königsberg erschien, ähnliche Rollen empfing, bildete durch ein unangenehm brausendes Wesen den entschiedenen Gegensatz. Was jener zu wenig, besaß er zu viel Feuer, das durch eine keineswegs sonore Stimme sich Luft machte. Aus der gewöhnlichen Sphäre seiner Darstellung trat er als Laertes, als Hurlebusch heraus. Kotzebue äußerte sich über ihn nicht günstig, weshalb er nach Riga ging, als dieser die Zügel der neuen Theaterleitung ergriff. Einige Zeit spielte er hier noch unter der Regie von Fleischer.

Amalie Steinberg, deren Mutter eine geborne
1795 das Theater nicht mehr betrat, wurde in Danzig
genden Jahr geboren. Der Director Steinberg beſtim
für die Bühne, auf der ſie von 1806 ab in Kinderrol
zeigte, wie in der „Beichte" und im Reichardtſchen Lie
Als Mad. Gutermann Vorſtellungen von Kindern anord
übte ſie ſie hier in der „Ariadne auf Naxos" auf den Thei
Seit 1808 als vierzehnjähriges Mädchen ſpielte Dem. S
berg ſchon Liebhaberinnen in kindlicher Befangenheit, die ſ
nach Jahren noch nicht verläugnen konnte, als ihr immer
Aufgaben geſtellt wurden. Schönheit im Geleite gewinnend
ſcheidenheit führte ſie immer mehr und mehr in die Gu
Zuſchauer ein. Wenn unter den Schauſpielen mit
Stoffen keines beſſer aufgenommen wurde als das nach
zöſiſchen von Stegmayer bearbeitete: „Salomos Urtheil"
es Dem. Steinberg, die in Königsberg die günſtige
weſentlich erhöhte, denn Viele beſuchten das Stück nur,
Azelia zu ſehn, die bei ihrem erſten Erſcheinen in orient
Pracht auf dem Kameel thronend ein bezauberndes Bi
ſtellte. Ihr Talent kam zum vollen Durchbruch als,
Dem. Sehring abgegangen war, ſie 1811 in Wolfs Luſ
„Ceſario" die Julie gab. Sie verdiente es, daß diesmal
Name obenan in der Perſonenreihe ſtand, denn in
männlicher Tracht herrſchte ſie jetzt voll heiterer
götzlichem Muthwillen. Wenn der Beifall ſonſt oft
gegolten, ſo jetzt ihrem trefflichen Spiel. Mad. Hendel-Sch
ließ ſich ihre Fortbildung angelegen ſeyn, und wies ihr in
„Merope" neben ſich eine Stelle als Ismene an. Bald nach
Abreiſe der Directrice verließ ſie das Theater mit ſchweren
zen, wenn auch glücklichere Verhältniſſe eine Trennung gebie

*) Auch unter den nachſtehenden Schauſpielern war manches Tal
gelhardt gab den Mortimer 1810, den Oberförſter, Bürgermeiſter
ron Monteſiascone 1811, Spangler und Frau, er den Kaufmann
Oberförſter ſpielend, führte Ballete auf 1811, ſie ſtellte Anſtandsdamen
wurde ſpäter durch ein anderes Engagement der Bühne entzogen,
Sohn eines Predigers aus Weſtpreußen, ſpielte längere Zeit Liebhaber,
renfeld Alte, namentlich alte Bediente. Er dirigirte ſpäter eine kleine
die meiſt in Maſuren umherzog. Mad. Czermack gab die Iſabella in

Das größere Theater verlangte einen größeren Zuſchnitt in jeder Art von Ausſtattung, namentlich in den Coſtümen. Statt der ſilberpapiernen und blechernen Armaturen ſah man jetzt echte Waffenſtücke, die aus Arſenalen in Danzig und Königsberg herſtammend, eine edlere Beſtimmung verdient hatten. Der Geh. Rath Müller gab oft die ſchöne ihm zugehörige eiſerne Rüſtung aus des Markgrafen Albrecht Zeit her und ein Theaterſchneider, der aus Danzig nach Königsberg gekommen, konnte mit einer Sammlung vorzüglicher Schwerter und andrer Waffen aufwarten, in deren Beſitz er ſich bei einer Plünderung des Zeughauſes in Danzig geſetzt hatte. Sie brachte zum großen Theil der Schauſpieler Ludewig an ſich. Bei der Ungeſchicklichkeit und der Leichtfertigkeit der Statiſten gingen ſie nach und nach zu Grunde.

In der Zeitung las man am 1. Oct. 1814, daß in die Stelle der bisherigen Theater-Direction eine Adminiſtration eintrete, die aus dem Staatsrath v. Kotzebue, Regierungsrath Müller, Commerzienrath Schwinck und Stadtrath Schiffert beſtehe, daß die Regie der Oper Moſewius, die des Schauſpiels der eben angekommene, ſeinen Verdienſten nach wohl bekannte, Fedderſen übernehmen werde.

Wie nach langem trüben Wetter ſtieg der Tag über der verwaiſten Kunſt glanzvoller auf, denn je.

Kotzebue, während er in Königsberg als ruſſiſcher Conſul lebte, beſuchte fleißig das Theater und zeichnete auf, was er beobachtet hatte. Unter der Ueberſchrift: „Theater" wurden ſeine kritiſchen Bemerkungen in der Zeitung gedruckt und fleißig geleſen. Durch ſie wurde ungeachtet häufiger Lobſprüche dargethan, daß es mit der Bühne im Argen liege und daß es beſſer werden müſſe. Der Größe des Hauſes ſollte endlich das Wirken in ihm entſprechen und nicht weniger als die Actionnaire, deren aufgewand-

ginen", die Tamira in „Salamo's Urtheil" 1809. Zwei Dem. Pöſchel kamen aus Riga 1814, von denen die eine Sängerin die Aſchenbrödel ſpielte, die andere im Schauſpiel, wie Johanna Wachs ſeit 1814 Mitglied der Hurahſchen Geſellſchaft, Liebhaberinnen. Jeannette Weininger, Tochter eines Balletmeiſters, ſang im Chor.

Von Mad. Hartmann ſpäter!

tes Capital bis dahin noch keine Zinsen getragen, sollten die Zuschauer ihre Rechnung finden — wenn er sich an die Spitze eines neuen Unternehmens stellte, denn nur zu deutlich war es dies, wohin all sein Schreiben und Trachten zielte. Er hatte es *ganz* vergessen, welche Erfahrungen er in Wien gemacht, wo es *ihm* mit der Leitung der k. k. Hofbühne ganz und gar mißlungen war, so daß ein Schauspieler Müller (seiner geschah schon einmal Erwähnung) damals schrieb: „Ich habe manche Zerrüttungen bei unserer Bühne erlebt, doch nie war die Gesellschaft so getheilt, so mißmuthig, so verstimmt und gespannt als jetzt."

Zu den Actionnairen, die beim Bau des neuen Schauspielhauses eine bedeutende Summe geopfert hatten, gehörte der Buchhändler, nachmals Banco-Cassirer Nicolovius, der bei der nur zu ungewissen Aussicht auf die Einlösung der Actien dem Wunsche des Dichters entgegenkommend, sie ihm als Geschenk übergab. So gewann Kotzebue eine Oberstimme in der Theater-Administration. Von der mit dramaturgischer Einsicht erleuchteten, Verwaltung versprach man sich um so mehr, als Fedderſen in *seiner* zweiten Gattin eine jugendliche Schönheit dem Theater zuführte, um durch „ihr Madonnengesichtchen" den entweihten Kunsttempel zu heiligen. Die höheren Stände wetteiferten, durch Abonnements-Bestellungen ihre Theilnahme dem Unternehmen zu versichern. Die günstigen Verhältnisse lächelten aber einer *schnell* vorübergehenden Blüte, die eher fiel als sie Frucht angesetzt hatte. Kotzebue hatte die Mittel, um ein neues Personal, das höhere Ansprüche machte und höheren zu entsprechen verhieß, für das Theater zu gewinnen. Aber in dankbarer Anhänglichkeit konnte das Publikum es sich nicht denken, ohne die getreuen Einsassen. Mad. Wolfchowski, das Ehepaar Lanz und Mad. Schmidt sollten beseitigt werden, später auch Büttner*), der den beiden Fedderſen von Riga nach Königsberg gefolgt war. Allein Mad. Krickeberg konnte in vielen Rollen nicht Mad. Wolfchowski und noch weniger Angely ihren Schwiegersohn Lanz erreichen. Für Mad. Schmidt wurde Mad. Neumayer berufen, die aber nicht singen, Mad. Herrmann, die singen aber sich nicht sehn

*) Gegen die beabsichtigte Verabschiedung von Pauly, Emler und Deichmann war weniger einzuwenden.

konnte, denn in Danzig war ihr der gebrochene Fuß so
t geheilt, daß sie als Oberon nicht anders denn als ein
› Musagetes im langen Gewande erschien in unbeweglicher
ng. Unter solchen Verhältnissen war die Entlassung der älteren
ieder entweder nicht wohlgethan oder sogar gefährlich.
sehr auch Büttner gegen Karschin hintangesetzt wurde,
hielt er doch den Mortimer, ein Zeichen, daß man ihn für
iger hielt. Ueber einem Fersen den Künstler Schwartz zu
ssen, war ganz unmöglich, weshalb Feddersen viele seiner
en übernahm. Auch Schwartz der Bassist ward vermißt,
Boßler und nach ihm Hunnius bald nach ihrer Anstellung
er von der Szene verschwanden. Nicht in der Wahl der
·Inen Künstler, nicht in der Zusammenstellung war Kotzebue
'lich und ungeachtet der größeren Zahl von Spielenden waren
t leicht mehr Lücken ersichtlich, weßhalb Wiebe im Wallen-
den Max gab und der Tenorist J. Miller, obgleich er
ts von Action verstand, auch in Schauspielen auftreten mußte.
in mehrere Vorstellungen einen außerordentlichen Eindruck bei
Zuschauern zurückließen, so haben wir dies uns nur dadurch
erklären, daß man nicht mehr Einheit bei einem dramatischen
bilde verlangte und durch das Entzücken, das im Drama die
men Feddersen und Karschin verbreiteten, so wie in der
er J. Miller, sich vollkommen befriedigt fand. Mit steigen-
n Vergnügen nahm man die überraschenden Fortschritte eines
ofewius und Melchior wahr, die aus Noth die verschieden-
n Charaktere darstellen mußten und genug Talent besaßen,
rch brave Leistungen aus der Noth eine Tugend zu machen.
i erschien, für so bedeutend hielt man die verjüngte Kunstanstalt,
st ein eignes „Königsberger Theaterblatt" *), was seit der Zeit
s alten Ackermann nicht vorgekommen war, ja es wurde ein
eites antikritisches unter dem Namen: „dramaturgische Blät-

*) Kotzebue läugnete der Redacteur zu seyn (der Kaufmann Abr. Möller
r gefällig genug, sich dafür auszugeben) obgleich er es war und mit wahrer
idenschaft. Durch den betriebsamen Schauspieler Angely wurden ihm die
ffsätze mitgetheilt, so bald sie eingegangen waren, und die eigenen zum Druck
fördert, nebst verfänglichen Erwiderungen, Aphorismen, Sinngedichten, Gedan-
spänen. Bei den letzten Nummern war Kotzebue unbetheiligt. Sie waren
lesbar und der Verleger Hartung brach mit Nr. 52. ab im Febr. 1816.

ter" *) herausgegeben. Der genialiſche Schuldirector Lehmann hielt ſich für berufen die „Bürger von Königsberg" alſo zu bedeuten: „es wird des Theaterweſens zuviel in Schrift und Zeitung, zuviel in den Unterhaltungen der Geſellſchaft und des Hauſes und zuviel in der Uebung ſelber — es iſt Theaterwuth unter uns und es will uns das Theater verſchlingen." Man muß es „als eine Verſchwörung mit der Zeitwelt, uns zu verderben, unter eine Warnungstafel treten laſſen." In der Abfertigung zeigte Kotzebue, wie er mit ſeinen Gegnern umzugehn geſonnen ſey, wenn er auch oft mit glattzüngiger Rede vorgab, ſie zu ehren und von ihnen lernen zu wollen. Es ſey nicht befremdend läßt er „die hieſige Schauſpielergeſellſchaft" ſagen, daß K. ſich in ihrem Kreiſe nicht gefalle, da die Stelle, die er einnehmen könnte, ſeit Gottſcheds Zeit nicht beſetzt werde. „Was kümmert's uns, heißt es, wenn Herr K. kein Cicero iſt und keinen Roscius mit ſeiner Freundſchaft beehrt." Mit den Kritikern, die anders urtheilen als er, mit den ihm widerſprechenden Schauſpielern, deren Spiel er gerügt, fuhr er in gleicher Weiſe ab in zahlreichen Beiträgen, die er mit K. unterzeichnet oder anonym für das Theaterblatt lieferte. Er verbeugte ſich vor dem Publikum und bat zur Abhülfe von Mängeln ſie ihm namhaft machen zu wollen, aber die Einzelnen, die ſich als Stimmführer aufwarfen, züchtigte er für die Anmaaßung, für Alle ſprechen zu wollen. Aus anſcheinend *harmloſen* Aeußerungen las man dennoch die Abſicht des Schreibers heraus, ſich eine Stelle zu bereiten wie die eines Intendanten einer Hofbühne, der Verantwortlichkeit nur dem Publikum heuchelt. Muthwillig führte Kotzebue Spaltungen im eignen Staate herbei, um ſo mehr, da ſeine ſcharfe Feder mehr Laune als Gerechtigkeit führte. Im „Jacob in Aegypten" ſpielte Mad. Schmidt den Joſeph und Mad. Fedderſen den Benjamin. Ein Sinngedicht lautete:

Wohl armer Jacob biſt du blind,
Denn ſäheſt du dein ſchönes Kind,

*) Dramaturgiſche Blätter (herausgegeben von Raph. Bock und Ferdinand Raabe) hörten mit Nr. 30. im Apr. 1816 auf.

Den allerliebſten Benjamin,
Du würdeſt dich wohl wahrlich ſchämen,
Dich um den Joſeph ſo zu grämen.

Einem Schauſpieler redet er von perſönlicher Ergebenheit vor und da ein anderer meinte, dem gegen ihn erhobenen Tadel läge perſönlicher Haß zu Grunde, ſo wundert er ſich über die Kühnheit gegen einen Kritiker aufzutreten, der „von ganz Deutſchland als competenter Richter in Theater-Sachen anerkannt wäre und übrigens ſo hoch über dem Schauſpieler ſtünde, daß an Haß gar nicht zu denken wäre.“

Wenn dieſes ein Bei-Seite-Sprechen genannt werden kann, ſo fragen wir, was vernahm man denn des Schönen und Außerordentlichen auf der neu eingeweihten Szene?

Mit einer Rede von Kotzebue begrüßte Feddersen den 1. Jan. 1815:

Die Waffen ruhn, des Krieges Stürme ſchweigen —
Die Freude ſchwellt des deutſchen Herz und Buſen,
Durchlaufen iſt die blut'ge Ehrenbahn,
Es dürfen endlich auch die oft verſcheuchten Muſen
Den alten Freunden wieder nah'n:

Die fremden Zungen hören wir nicht mehr,
Der läſtige Beſuch er ward erwidert
Und Frieden hat ertrotzt vereinte deutſche Kraft —
Und werden wir auch nie mit dieſem Volk verbrüdert,
So hält es nun doch ſtille Nachbarſchaft.

Dem war aber nicht ſo und der Bühne nicht zum Nachtheil gab die Wiedereröffnung des Welttheaters der patriotiſchen Stimmung neue Nahrung, als Bülow v. Dennewitz im Abſchiede von Königsberg und von Preußens Bewohnern am 17. April 1815 erklärte, daß er „gern und vertrauensvoll wieder das Schwert für das Vaterland ergreife“, und „mit Freudigkeit und feſtem

Vertrauen in die umwölkte Zukunft" sehe *). Wie es zur Zeit des französischen Gouvernements Sitte geworden, wurden noch jetzt freudige Ereignisse auf dem Kriegsschauplatz von der Bühne herab verkündigt. Nach glorreich errungenem Siege wurde der zurückgetretene „Noch Jemand" von Neuem citirt, um zur höchsten Ergötzung die letzte Rolle, nicht ohne Wiederholung, zu spielen. Die zahlreiche Versammlung sang bei solcher Gelegenheit: „Heil dir im Siegerkranz". Mit gespanntem Interesse wurde Körners „Niklas Zriny oder der Kampf für Gott und Vaterland" aufgenommen. Die Rückkehr der freiwilligen Jäger in die Heimath gab den Stoff zu einem lebenden Bilde. Am 3. Aug. 1815 ging Kotzebue's „Hermann und Thusnelda" über die Szene, welcher Vorstellung die Damen in den Logen ersten Rangs in der deutschen Frauentracht beiwohnen sollten. An Büttners, des Hermann-Darstellers, innerem Auge gingen Bilder einer erhebend ernsten Zukunft vorüber, denn „der Hintergrund öffnet sich, man erblickt durch einen Schleier die trauernde Germania gefesselt. Furien tanzen u. s. w. Blitz. Donner. Fünf leuchtende Genien eilen herbei, auf zwei ihrer Schilde doppelte Adler, auf dem dritten ein einfacher Adler, auf dem vierten ein Leopard, auf dem fünften drei Kronen. Sie brechen Germaniens Fesseln" u. s. w. **).

Kotzebuesche Stücke wurden in reicher Fülle gespendet. Kotzebue erklärte einst öffentlich, daß die Directionen aller Or-

*) Der Kriegsrath Bock schloß ein Gedicht mit den Versen:

Der du des Batavers
Ketten brachest — gleich groß, ob du der Töne Macht
Bändigst oder die Macht stolzer Eroberer.

in Bezug darauf, daß der angeredete große Feldherr auch der Kunst huldigte als Kenner der Musik und als Componist. In einem Concert, das zum Besten der hülflosen Vaterlandsvertheidiger im kneiphöfschen Junkersaal von Riel veranstaltet war, gehörte zu den Musikstücken „der hundertste Psalm vom K. kommand. General Gr. Bülow v. Dennewitz".

**) Als für einen patriotischen Zweck „das Räuschchen" aufgeführt wurde, so empfing die Wahl eine Gutheißung durch ein scherzhaftes Gedicht, das Kotzebue von Mad. Fedderſen vortragen ließ „Rausch und Räuschchen." Prologe, denn es wurden ihrer viele gebraucht, dichtete noch v. Baczko, so zum 18. Oct. 1815 und früher bei Anwesenheit der Kaiserin 15. Jan. 1814 eine Festszene: „Wassiljewitsch und Sophie."

ten halb von ihm lebten — und vielleicht ohne Uebertreibung — zu viel war es aber, wenn ein Publikum ganz allein von ihm ernährt werden ſollte. Es lautet das Königsberger Repertoir

	in einer Woche:	in der folgenden:
Sonntag	„Johanna von Montfaucon."	„Der Schutzgeiſt."
Montag	„Das Dorf im Gebirge." „Die Beichte."	„Fanchon."
Dinstag	„Octavia."	„Die Alpenhütte."
Donnerstag	„Fanchon."	„Die Kreuzfahrer."
Freitag	„Der Schutzgeiſt."	(ſtatt „Octavia.")

Wenn es nicht zu läugnen war, daß Kotzebue's Stücke ſehr gut ausfielen *), da die Schauſpieler aus Achtung vor dem Chef und aus Furcht vor dem Richter in eigener Sache alle Kraft aufboten, um im geringſten Falle zu genügen, ſo wäre doch dem Publikum mit einer größeren Mannichfaltigkeit mehr gedient geweſen. — Die Aufführung eines neuen Luſtſpiels von einem anderen Verfaſſer wurde ihm von einem Theil der Theaterfreunde verdacht, nämlich des Tendenzſtückes: „Unſer Verkehr", obwohl Kotzebue als wohl berechnender Diplomat unmittelbar darauf den „Nathan den Weiſen" geben ließ. — Wenn wir aber fragen, wodurch die Direction ſich ein würdiges Andenken bei den Kunſtfreunden ſtiftete, ſo beſchränkt ſich dies auf die Darſtellung zwei alter Stücke, die den Königsbergern aber bis dahin entzogen waren, auf den „Götz von Berlichingen" und die „Iphigenia in Tauris." Sie würden mehr genoſſen ſeyn, wenn ſie nicht theilweis traurig gegeben wären. Kotzebue aber meinte, ſie hätten nicht gezündet, weil ſie über den Horizont des Publikums hinausragten und legte dies in einer Erklärung nieder, die ihm die Liebe Aller entzog. Da Glucks „Iphigenia", ſo ſchreibt er, nicht beſucht geweſen, ſo habe man es mit dem „Petermännchen" verſuchen wollen, das nicht ſchlechter ſey als andere Wiener Zauberpoſſen und um ſo weniger hätte ausgepfiffen werden müſſen, als der Componiſt Weigl heiße. Zugleich bemerkt er, daß kein Stück

*) Hauptſächlich diejenigen, in denen nur die einzelnen hervorleuchtenden Künſtler ſpielten, ſo das dreiaktige Luſtſpiel: „die neue Frauenſchule" in der nur das Karſchinſche Ehepaar und Mad. Fedderſen erſchienen, oder „die Beichte" das von jenem allein dargeſtellt wurde.

eine ſo reiche Einnahme gebracht habe, als „die Schweſtern von Prag", ein Zeichen des hieſigen Geſchmacks, das freilich bei ſo trefflicher Beſetzung gefallen mußte. Auch mit den Collegen der Theater-Adminiſtration hielt er nicht Frieden und konnte ſich nicht mit dem Panorama-Theater und nicht mit dem, was ſie ſonſt an neuen Ideen vorbrachten, einverſtanden erklären. Unter allen, die mit ihm die Verhältniſſe des Theaters, welche bald bedenklich zu nennen waren, zu regeln verſuchten, (zu ihnen gehörte kurze Zeit auch der Criminalrath Brand) blieb ihm allein der Commerzienrath Prin ſelbſt da noch getreu, als jener rettungslos von allen Seiten auf das Gröbſte angefeindet die Zügel fallen ließ. Man verlangte Stücke „nicht von den gewöhnlichen Verfaſſern" und ſchlug ihm Mahlmanns „Herodes von Bethlehem" vor. Er verſprach in den Wunſch einzugehn und aufrichtig über die glückliche Parodie mitzulachen. Es erſchienen zwei Schmähſchriften von zwei Gelehrten. Das „luſtige Sendſchreiben eines Spaßvogels" *) berückſichtigte er nur in ſo weit, als er bei Anzeige einer Autobiographie des Verfaſſers bemerkte, daß er unter den von ihm herausgegebenen Schriften „diejenige vermiſſe, die ihn vor Kurzem am berühmteſten gemacht hat." „Der vertheidigte Herr v. Kotzebue" **) brachte nicht dem Angegriffenen Schaden,

*) Luſtiges Sendſchreiben über des Herrn A. v. Kotzebue Anſichten vom Nibelungenliede. Ans Licht geſtellt durch einen ernſthaften Spaßvogel (J. S. Roſenheyn) Königsb. 1814 — Der Oberlehrer Beſſeldt hielt in Königsberg Vorleſungen über das Nibelungenlied Kotzebue erklärte da in den von ihm redigirten politiſchen Flugblättern der ſich deutſch vorthuenden Generation gegenüber, daß das Nibelungenlied undeutſchen Geiſtes ſey, denn es verſtoße 1) wider ſtaatliche Tugend. Alles, wodurch Napoleon weiland geglänzt, werde an Siegfried geprieſen. 2) Wider Sitte und Billigkeit — in der Hochzeitskammer des weiblichen Dragoners Brunhild werde eine ſchlüpfrige Geſchichte verhandelt. 3) wider Wahrheit und Poeſie — Siegfried mit dem Speer im Herzen läuft und ſpricht mehre Bogen lang von nichts anderem als Todtſchlagen. — „Auf den Jahrmärkten mag Herr Friedrich Schlegel es verkaufen ſammt dem gehörnten Siegfried und der ſchönen Magellona: aber unſere Erziehungsanſtalten müſſe es nicht verunreinigen." So ließ ſich Kotzebue vernehmen und Beſſeldt hatte für die Einführung der Lectüre in Schulen zur Erhebung deutſchen Sinnes geſprochen. — K. meint, der Feind des Nibelungenliedes hätte ſtatt der Bogen mit den Schlachtſzenen lieber „bitterſüße Wonnereueſtunden, ſentimentale Wolluſtopiumrecepte" gehabt u. ſ. w.

**) Der vertheidigte Herr v. Kotzebue oder letzter, gelungener Verſuch die

wohl aber denen, die das Werklein verfaßt und verbreitet hatten, den Herausgebern der „dramaturgiſchen Blätter", nicht weniger als dem Schreiber. Wie Kotzebue einſt nicht auf das Pater peccavi eines Schauſpielers hörte, ſo auch nicht auf ihre Bitte, ihnen großmüthig zu verzeihen, und er ließ ſie ihre Schuld laut richterlichem Erkenntniß mit klingender Münze abbüßen.

Werke des beſagten Mannes gleichſam zu entſchuldigen. Königsberg 1815. Der Verfaſſer (L. W. Sachs) ſagt nichts Andres, als was nicht ſchon zum Uebermaaß gegen den unvermeidlichen Schriftſteller geſagt war, wenn er es auch mit vorgeſteckter Faunenmaske in abſonderlicher Weiſe vorträgt. Er hat die „Octavia" aufgeſchlagen, um einige Hexameter abzuſchreiben, an deren übel amputirten Füßen er Anſtoß nimmt, ſonſt urtheilt er wohl meiſt nur nach Titeln der Stücke und wie bei Erwähnung der preußiſchen Geſchichte — ſie „iſt ungründlich und trivial. Beweiſe bedarf es nicht, das ganze Werk iſt der Beweis" — ſo macht er es auch mit den Komödien. Er bezweifelt, daß in ihnen Zweideutiges vorkomme, da „nichts Deutiges in der komiſchen Kotzebuſie" zu bemerken ſey. Mit Unrecht heiße man die Komödien unmoraliſch." Daß Kotzebue die Lüge edel nennt, zeigt, wie wacker dieſer edle Mann ſich der Tugend annimmt, denn wie man ein ſchlechtes Geſtüte durch Anſchaffung neuer Hengſte verbeſſert, ſo ſucht er dem übel beſtellten Tugendreiche durch Ernennung neuer Tugenden aufzuhelfen." Durch das Unbeſchönigte, Unverhüllte gebe ſich Kotzebue als „ein konſequenter Anhänger des neuen Sonnenſyſtems" zu erkennen. „Spricht er z. E. von der Liebe, ſo meint er nicht die Liebe der Seelen, ſondern er meint ganz einfach die Vorboten der Schwangerſchaft, deshalb auch ſind ſeine Sonnenjungfrauen eben ſo ſchwanger wie ſeine anderen liebenden Jungfrauen". „Ueberhaupt kann man Kotzebues Aehnlichkeit mit Kopernikus nicht überſehn, „denn dieſer iſt in Frauenburg begraben, jener aber verwaltet in Königsberg das Direktorat des theatraliſchen Kunſtfaches." Der Name Kotzebue (Schlegel erfand eine bekannte Charade, die er dem Druck zu übergeben, für unziemlich hielt) giebt dem Verf. den Einfall, jedes Trauerſpiel von ihm: Tragokotzeſie, Luſtſpiel: Komokotzeſie und Schauſpiel: Schlammokotzeſie zu nennen. Wahrlich Schlegels aus kunſtreichen Versmaaßen zuſammengeleimte Ehrenpforte iſt danach, um des Verf. Worte wieder zu wählen, ein „ehern Denkmal, das noch immer als neu daſteht" von welcher Ehrenpforte geſagt wird, es „zog der beſcheidene Mann nicht eben freiwillig durch ſie, ſondern wurde er da hart durchgezogen Gleiches wurde wohl nicht durch die Wortſpiele erreicht, daß Kotzebue den Karolus Magnus, Rehbock „zu Nacht gefördert", daß er ſich eine Zeitlang „bemerkelt", daß er das Theater „unter Waſſer geſetzt" habe u. ſ. w. Dem Publikum, meint der Verf. gefällt nur ein Luſtſpiel, in dem ihm „ein Paar derbe nackte Lenden mit allem Zubehör" gezeigt werden, nicht ein Luſtſpiel, wie der Sommernachtstraum, weil nicht darin „gerehbockt" wird u. ſ. w. — Hat Kotzebue im „Rehbock" nicht die Iliade vor dem Homer geſchrieben?

Mehr als der Eifer seiner Freunde schadete ihm wohl die Zuthätigkeit seiner Freunde des Komikers Angely und des Commerzienraths Prin, jener, wenn er ausgezischt wurde, berief sich auf das ihm früher gewordene Glück „großen Beifall zu finden", dieser, wenn er in mißlichen Theatersachen das Wort nahm, erklärt, nicht der Sprecher des Publikums seyn zu wollen „wenn er es gleich „seit 1786 sehr oft, besonders im J. 1807 hier und in Tilse habe seyn müssen und es bisweilen mit gutem Erfolge war", jener macht dem Etatsrath den Hof und sagt, daß er ein unbedeutender Mensch jener Größe gegenüber „unter der Leitung des einsichtsvollsten Führers" Höheres in der Darstellung zu erreichen hoffe, dieser schiebt in einem Aufsatz zwischen Verse von Overbeck und Matthison einen Trauerspiel-Monolog von Kotzebue ein, um die Idee der Pflicht sich recht vor Augen zu stellen, der er und der Dichter nachzuleben habe*), beide sind ihm verpflichtet, denn jener verdankte es dem Einfluß seines Mäcens, in Lanzens Stelle bis zur Ankunft eines nicht erscheinenden Komikers zu verharren, und dieser verdankte ihm in seiner Idiosyncrasie gegen Schwartz es bewirkt zu haben, daß für immer das Glanzgestirn unseres Theaterhimmels ihm entzogen blieb. Die Hingebung beider Männer gewährte aber dem scientifischen Bühnenvorsteher keinen Schutz, da sie am wenigsten geschickt waren, die Abonnenten zu halten. Als es nur noch am Schlußstein der errichteten Musterbühne zu fehlen schien, stürzte der neue Bau wiederum zusammen.

Kotzebue hatte im Anfange selbst eingestanden, daß ein Trauerspiel wie „Wallenstein" nicht gegeben werden könne und sich damit entschuldigt, daß die neuen Schauspieler noch nicht beisammen wären. Allein auch später war es nicht zu verkennen, daß die Künstler nicht an ihrem Platze waren**). Die Theaterleidenschaft, von der die Rede war, ließ bald nach und im Sommer konnte selbst Glucks Meisterwerk sie nicht mehr zum Aus-

*) Im Königsberger Theaterblatt 1815 ist von dem ersten ein Aufsatz S. 38. enthalten, von dem zweiten mehrere, einer der mit Oberbecks Verse an einen Kanarienvogel anhebt. S. 67.

**) Karschin, der erste Liebhaber, gab den Wrangel und Feddersen, das Singen vergangen war, den Sarastro.

bruch bringen. Schon im Mai lieſt man auf dem Comödienzettel: „morgen, wenn das Wetter ſchlecht iſt — —, ſonſt kein Schauſpiel.“ Die Gäſte wecken auch kein neues Intereſſe mit Ausnahme der Mad. Minna Becker, geb. Ambroſch, der erſten Sängerin in Hamburg, einer Coloratur-Künſtlerin, wie ſie noch nie gehört war, die im Juli und Aug. 1815 in einer Reihe von klaſſiſchen Opern gewöhnlich neben Mad. Moſewius auftrat, ſo ſang ſie den Belmonte, die Anna, bisweilen aber auch dieſelben Partien, wie die Königin der Nacht, vortrug. Des letzteren Umſtandes ungeachtet wünſchte man ſie für Königsberg zu gewinnen, aber zur Befriedigung ihrer Forderungen waren wohl nicht mehr die Mittel ausreichend*). Die Opern blieben mangelhaft. Der Balletmeiſter Uhlich, der mit ſeinen beiden kunſtgeübten Söhnen aus Weimar kam, trug wenig dazu bei, um die gewöhnlichen Vorſtellungen anziehend zu machen, indem er „die Kunſt alte Weiber jung zu mahlen“, „Arlequins Tod und Hochzeit“ darſtellte. — Der Beſuch des Theaters iſt in ſtetem Abnehmen. Das Abonnement für das folgende Halbjahr kömmt nicht zu Stande. Zu geringerem Preiſe ſollen — im September wird die Beſtimmung getroffen — künftig in der Woche nur 4 Vorſtellungen gegeben werden, am Sonntage zum vollen Preiſe. Am 5. Oct. ergeht die Anzeige, daß Kotzebue die techniſche Leitung des Theaters niedergelegt habe, und daß ſie Feddersen, Moſewius und Miller übernehmen werden. Am 1. Nov. 1815 entſchließt ſich der Regierungsrath Müller allein die Adminiſtration zu führen und ſprengt durch Gehaltsabzüge den Künſtler-Verein von einander. Karſchin und Melchior kündigen zuerſt, es folgen Feddersen und Moſewius. Ihr eigenes Elend perſiflirend führt die bald ſich und dem Zufall überlaſſene Geſellſchaft: „Alles drunter und drüber“ in einem muſikaliſchen Schwank auf, Stücke, die für Puppentheater oder Faſchingsluſtbarkeiten be-

*) In Riga war ſie 1817 willens, die Direction zu übernehmen unter Bedingungen, die aber auch nicht erfüllt werden konnten. Ihr Gatte, einſt Regiſſeur des Weimariſchen Theaters, trat in Königsberg im Luſtſpiel auf. Andere Gaſtſpielende waren vor und nach dem Beckerſchen Ehepaar Mad. Ritzler, Mad. Frank aus Caſſel als Fanchon, Mad. Meyer aus Dresden als deutſche Hausfrau, Löll (Lell) als Hippeldanz, Herrmann, Gatte der Sängerin, als Scherasmin und Brandel, Müller als Fridolin.

ſtimmt ſind, den „Herodes vor Bethlehem“ und Kotzebue's „Kleopatra.“ Als das Sänger-Perſonal bis auf einen kleinen Reſt zuſammengeſchmolzen iſt, verſucht es der durchreiſende preußiſche Kammermuſikus G. A. Schneider mit ſeiner Gattin und ſeinen Kindern eine Reihe Opern einzuſtudiren, allein nur eine „die Schweizerfamilie“ kömmt zu Stande. Benefizen folgen auf Benefizen, die den Ausfall der regelmäßigen Einnahme decken ſollen, aber der Zuſpruch iſt gering und obgleich die lebenden Bilder „mit Lebensluft“ erleuchtet werden, ſo erliſcht die Theaterluſt ganz und gar. Es iſt ein Ringen mit dem Tode, wenn ſich das Weſen auch noch bis zum Auguſt 1816 hinquält.

Die vornehmſten Perſönlichkeiten der Geſellſchaft zu Kotzebue's Zeit waren folgende:

Heinrich Präger, Muſik-Director, war als Componiſt und Violin-Virtuos gleich geſchätzt. Er dirigirte die Opern nach der alten Weiſe mit der Violine und ſpielte die Solopartien allein. Er komponirte Singſpiele von Jeſter und Kotzebue *) und trug im Concert die Ouvertüre zu ſeiner Oper „der Kiffhäuſer-Berg“ vor. Damals ſang Dem. Präger, die aber in Königsberg nie die Bühne betreten hat. Präger blieb ſelbſt noch zu Döbbelins Zeit den Königsbergern treu und nahm, als dieſe verronnen war, eine vorübergehende Anſtellung beim littauiſchen Theater an.

Julius Miller, von Geburt ein Jude, gab vor Kotzebues Direction in Danzig **) und Königsberg Gaſtrollen und empfahl ſich durch eine ſelten ſchöne Tenorſtimme, die er, in guter Schule gebildet, mit vielem Geſchmack zu behandeln verſtand. Sein Spiel war nur gerade ausreichend, um nicht als mangelhaft zu ſtören. Seine Geſtalt war anſehnlich, aber er konnte oder wollte nichts aus ihr machen. Dagegen bezauberte er durch die Stärke und Innigkeit ſeines Geſanges und durch den muſikaliſchen Ausdruck. Er war „ein herrlicher Simeon“ und zeichnete ſich als Jacob Friburg und Almaviva in „Figaro's Hochzeit“

*) Hier trat ſeine Gattin als Luiſe Miller und als Eliſene auf
**) Liederſpiel „die Heerſchau.“

vortheilhaft aus. Miller war unter den Sängern damals allein neben Mosewius beachtungswerth. Nachdem er Königsberg verlassen, sang er auf mehreren Bühnen wie in Leipzig, wo er 1822 eine musikalische Akademie gab. Zuletzt privatisirte er in Düsseldorf und lebte hier in großer Dürftigkeit.

Friedrich Feddersen (Federsen) sang und spielte in Königsberg schon 1808 und 1809 unter dem Kapellmeister Himmel und dem Director Schwartz, er nahm Theil an den Gastvorstellungen der Mad. Bethmann und wurde damals schon zu den bedeutenderen Mitgliedern der Bühne gerechnet. Er gab den Gouverneur und Mad. Schwarz die Donna Anna, er den Dobroslaw und Schwartz den Unbekannten im „Wald bei Hermannstadt", er den Marinelli, Mad. Bethmann die Orsina und Schwartz den Odoardo, er den Theseus, Mad. Bethmann die Phädra und Schwartz den Theramen, er den Karl und Büttner den Franz Moor. Er geizte nach Rollen, die Schwartz spielte, und fühlte sich daher in Königsberg wohl weniger heimisch, als die anderen Collegen. Steinberg entführte ihn zuerst, indem er sich mit einem Theil seiner Truppe nach Memel übersiedelte. Feddersen kehrt zurück, aber dem Beifall, den er damals in Libau gefunden, verdankt er es, daß er nach Riga eingeladen wird, nachdem er für kurze Zeit sich an den Director der littauischen Bühne angeschlossen, unter Carniers Leitung in Elbing gespielt hatte. Er begiebt sich 1810 dahin. Neben dem alten Porsch ist er daselbst 1811 Regisseur. Dem Rufe Kotzebues folgend zieht Feddersen mit seiner zweiten Gattin*), seinem Schwiegervater Lange und seinem Collegen Büttner nach Königsberg. Er ist auch hier Regisseur. Früher hatte er Helden in Opern und Tragödien gespielt, jetzt zeigt er seine Stärke vornämlich in Conversationsstücken. Er war groß und robust gebaut und sein Organ dem Wuchs entsprechend. Für viele Rollen eignete er sich daher weniger, als es sonst seinem Talente nach der Fall gewesen, nicht für Helden, selbst nicht für den Herrn von Langsalm. Außerdem hatte er Mühe den schief gezogenen Mund

*) Feddersens erste Gattin trat damals in Königsberg in Lustspielen nicht ohne Beifall auf.

in gerader Lage zu erhalten. Er war derjenige Schauspieler, den Kotzebue nur lobte und, wenn selbst gerechter Tadel erhoben wurde, ihn vertheidigte, indem er dankbar seine Regie anerkannte, der das Gelingen vieler Vorstellungen vielleicht nur allein zuzuschreiben war und der er sich mit unverwüstbarer Thätigkeit und ausgezeichneter Umsicht unterzog. Auf der Bühne war er als Zaar Peter ganz an seinem Ort, weniger als Wallenstein, den er, so gut er auch die Verse sprach, vom poetischen Standpunkt in die Sphäre des Alltagslebens herabzog. Als die Gräfin Terzky ihn von Oestreich abzufallen überreden will, verräth er sein Schwanken dadurch, daß er am Schreibtisch sitzend eine Feder zerpflückt

Von dieser Seite sah' ich's nie

fügt ein Rezensent zu den Bemerkungen der Art hinzu. Kotzebue erhebt ihn als Odoardo mit den Worten: „Ich kann nicht mehr zum Lobe dieses Künstlers sagen, als: ich habe den großen Ekhof wohl zwanzigmal in dieser Rolle gesehn und Feddersen hat mir doch gefallen, sehr gefallen." Daß das Federn-Pflücken auch hier nicht vergessen wurde, ist gewiß. Als Unbekannter in „Menschenhaß und Reue" erinnert er ihn an Fleck. Als Oberförster ist er „so gut wie Fleck." Vortrefflich war er als Major Zabern (ein Charakter, der mit dem des Hauptmann Klinker zusammenfällt) in der „deutschen Hausfrau." Im Komischen übertrieb er manchmal, so als einer der Zerstreuten, indem er statt das eigne, das Bein des Cameraden kratzte, als Schulmeister im „Dorf im Gebirge" indem er mit der Ruthe seinen Unmuth grimmig zu erkennen gab. Feddersen war mehr tüchtig als genial. Eine originelle Auffassung des Darzustellenden wurde nicht leicht wahrgenommen. Er schien Modelle vorräthig zu haben, nach denen er die verschiedenen Rollen zuschnitt.

Feddersen kehrte wieder nach Riga zurück, wo er 1817 die Direction übernahm, die er 1813 schon ein halbes Jahr geführt hatte. Wiederholtes Krankheitsleiden, das ihn ins Bad zu reisen nöthigte, und traurige Geschäftserfahrungen — 1819 mußte er erklären, keine Zahlung leisten zu können — bestimmten ihn Direction und Theater aufzugeben. Er lebte seitdem, unheilbar krank im Privatstande in gänzlicher Abgeschiedenheit, Jahre lang

in einer Irrenanſtalt, als ihn der Tod 1824 erlöſte. Seine alten Collegen gaben ihm das letzte feierliche Geleit.

Friederike Feddersen, geb. Lange. „Maler, ruft Kotzebue aus, ſucht ihr den idealiſchen Kopf, der fromme Einfalt, unwandelbares Vertrauen auf Gott, rührende kindliche Liebe, Unſchuld ausdrückt, ſo zeichnet unſern Benjamin.“ Von ſchlanker edler Geſtalt, mit den einnehmendſten Geſichtszügen, zeigte ſie ungeachtet ihrer ſchnellen entſchiedenen Bewegungen doch nur Gratie, durchaus nichts Herausforderndes. Schweigend ſiegte ihre Schönheit mit ſanft überredender Bitte, wenn ſie den Studenten für eine beleidigende Aeußerung Abbitte thun, wenn ſie die Aſchenbrödel ſpielen ſollte ohne wie ihre Vorgängerinnen ſingen und tanzen zu können. „Als Aſchenbrödel übertrifft ſie die Toskani“ ſagt Kotzebue. Nicht Eleganz, ſondern angeborne Anmuth beſeelte ihr ganzes Weſen bis auf die melodiſche Sprache. Die unſchuldigſte Unbefangenheit bekundete jeder ihrer Blicke und Herren verdeckten das Auge, wenn Emilie vom Dolche des Vaters getroffen in ſeine Arme ſank. Im Komiſchen ſtand ſie wohl noch höher in unnachahmlicher Liebenswurdigkeit. Als Kotzebue von ſeiner günſtigen Meinung immer mehr nachließ, beſchloß ſie ſich ihm als Künſtlerin zu zeigen und auf die Empfehlung äußerer Vorzüge, durch die ſie als Pamina bezauberte, zu verzichten. Sehr ſchnell lernte ſie die Hofräthin im Geheimniß und gab ſie mit rauſchendem Beifall. Leichtfertigkeit, Koketterie hütete ſie ſich zur öffentlichen Anſchauung zu bringen und ſie ſpielte in „Don Carlos“ nicht die Eboli, ſondern die Eliſabeth. Nicht paßte „ihr Madonnengeſichtchen für das Schalkhafte.“ „Sie wird in Kurzem Deutſchlands erſten Künſtlerinnen ſich beigeſellen“, urtheilte ein ungenannter Recenſent. Dies Wort ſchien ſich nicht erfüllt zu haben, da ſie, wieder bei der Bühne in Riga angeſtellt, 1822 auf einer Kunſtreiſe begriffen in Königsberg als Gaſt auftrat. Die geringe Theilnahme, die ſie fand, erklärte ſich vielleicht daraus, daß ſie in Rollen ſich zeigte, die nach der Meinung der älteren Verehrer ſich nicht für ſie eigneten, ſo als Margarethe in den „Hageſtolzen“, oder gar als Emmeline in der Schweizerfamilie. Im Jahre 1824 wurde ſie dennoch an das Petersburger Hoftheater berufen und verließ ihren erbarmungswerth todtkranken Gatten.

Guſtav Karſchin*) mit ſeiner Gattin kam aus Lübek von der aufgelöſten Löweſchen Truppe, um die erſten Liebhaber in Tragödien und Comödien zu ſpielen. Als Juranitſch in „Zriny", als der junge Klingsberg war er vorzüglich mit allen Mitteln ausgeſtattet, um den Eindruck hervorzubringen, den er auf die Geliebte machen ſollte. Im feinen Converſationsſtück, namentlich wenn er mit der Gattin und Mad. Fedderſen zuſammen ſpielte, war er oft unvergleichlich, oft aber, ohne daß man ihm eine Nachläßigkeit vorrücken konnte, ließ er kalt, als wenn eine üble Laune ihn hinderte. Häufige Kränklichkeit war wohl an ſeinem ungleichen Spiel Schuld. Büttnern, der bald an Kotzebue keinen Gönner mehr fand, konnte Karſchin nicht verdrängen, da wenn der letztere auch mehr Innigkeit und Friſche beſaß, er es nie zu der Tiefe des Verſtändniſſes brachte. Es war etwas durchaus Verfehltes, wenn er den Wrangel, den Flodoardo zu geben ſich beigehn ließ. Karſchins Gattin ſtand künſtleriſch ungleich höher und er gefiel vornämlich in Stücken, in denen er mit ihr zuſammen, bisweilen mit ihr allein wirkte, wie in der „Beichte" und dem „Blitz" von Müllner.

Clara Karſchin ſchien ſich nach der Hendel-Schütz gebildet zu haben. Wenn ſie aber auch bei größerer Jugend und einer weniger gedehnten Vortragsweiſe ein mannichfaltigeres Spiel hätte entwickeln ſollen, ſo wagte ſie ſich doch nicht wie jene an naive Rollen, wie Margarethe in den „Hageſtolzen" und ſie gab die Eboli wohl nur, weil es an einer befähigten Darſtellerin für ſie fehlte. Wenn ſie durch ihr wohl berechnetes gemeſſenes Auftre'en in Converſationsſtücken nur in der Art brillirte, daß ſie ein dauerndes Intereſſe zu erhalten verſtand für ſich und die Mitſpielenden, die ſie ſichtlich beherrſchte, ſo entfachte ſie ein ſtürmiſches Feuer als Ariadne, Johanna von Montfaucon, Adelheide von Wulfdorf und Orſina. Da ſie auf der Bühne zu Hauſe war, ſo nahm ſie es manchmal in der großen Zahl von Luſtſpielen etwas leicht und verdeckte durch ein leiſeres Sprechen, durch willkührliche Einſchaltung von Worten und Sätzen — ſelbſt in einem Kotzebue-

*) Ein Eduard Karſchin gab 1802 in Königsberg den Ruf d. j. in der „Schachmaſchine."

ſchen Stück — ihre Unſicherheit. Darüber war der Dichter, welcher vorher proklamirt hatte, ſie ſey „in jeder Rolle eine treffliche und in vielen eine große Schauſpielerin", höchlich entrüſtet und er ſagte: „ſie ſpreche ſo, daß man ſie nicht verſteht und wenn man ſie vernimmt, ſo hört man Unſinn." Die Beiden verdarben es noch mehr mit ihm, da ſie die Beurtheilungen für nicht zutreffend erklärten. Mad. Karſchin, von idealiſcher Körperbildung, ſuchte es auch in pantomimiſchen Vorſtellungen der Hendel-Schütz gleich zu thun, die ſie in Königsberg und Danzig gab. Neben den „Attitüden der Lady Hamilton" zeigte ſie, ſtets weiß gekleidet, zwei Stunden hindurch Le Bruns Seelenmalerei „Schmerz, Schlauheit, Dummheit" darauf die Sphinx und Pygmalions Galatea, die Lucretia und die Niobe, im Geſchmack der italieniſchen Malerſchule die Magdalena in verſchiedenen Situationen, in dem altdeutſchen die Jungfrau Maria, ferner Medea die Kinder ermordend, Lady Macbeth nachtwandelnd, Ophelia im Wahnſinn. Die Vorſtellungen zeugten von einer lebhaften und glühenden Phantaſie, ſie verbanden Kraft mit Wahrheit — mogten nicht viel ſchlechter als die ihrer Vorgängerin ſeyn, ſprachen aber weniger an, weil ſie nichts Neues mehr waren.

Das Ehepaar Karſchin leitete eine Zeitlang eine in Detmold und Celle ſpielende Truppe, begab ſich darauf nach Oeſtreich und wirkte noch 1850 in Wien auf dem Theater in der Neuſtadt.

Friederike Krickeberg *), die Nichte der berühmten Charlotte Brandes und die Tochter des Balletmeiſters Koch, war in Hannover 1770 geboren. Sie kam nach Preußen, woher ihr Vater, der Sohn eines Amtmanns in Littauen und Mitglied der Ackermannſchen Geſellſchaft, gekommen war. Ekhof war ihr Lehrer, der ſie als Kind für den Vortrag einer Gellertſchen Fabel belohnte und ſie unter ſeiner Leitung in Gotha Liebhaberinnen in Luſt- und Singſpielen geben ließ. In Berlin vom Prof. Engel begünſtigt, ſpielte ſie die Soubretten und in Schwerin die erſten Liebhaberinnen, wo ſie mehrere Jahre mit Gaßmann mit großem Beifall zuſammen wirkte. In Schwerin verheirathet mit dem

*) Almanach von Wolff 1837. S. 105.

Schauſpieler Krickeberg wurde ſie 1801 Directrice. Schiller, der ſie perſönlich kennen gelernt, ſchenkte ihr ſein Wohlwollen und ließ „Maria Stuart" zuerſt von ihr in Szene ſetzen. Als Mad. Krickeberg das Fach der Mütter übernahm, ſchrieb Kotzebue für ſie „die Großmama." Seiner Einladung folgend verließ ſie Hamburg, wo ſie Mitglied des Theaters geworden, und ging nach Königsberg.

Von den erſten Lehrern hatte ſie im väterlichen Hauſe Unterricht in der Muſik und im Geſange erhalten. Gegen den Ablauf des vorigen Jahrhunderts war ein beliebtes Inſtrument die Glasharmonica, auf der ſich der Schauſpieler Bellmann 1790 hören ließ. Sie unterwies im Harmonicaſpiel einer der erſten Meiſter Röllich.

Sie gab in ihrer neuen Anſtellung die Iſabella in der „Braut von Meſſina", die deutſche Hausfrau. Weniger genügte ſie als Oberförſterin. Wenn in jeder ihrer Darſtellungen ſich eine mehr als gewöhnliche wiſſenſchaftliche Bildung kundgab, ſo mogte dieſe in Mütterchen der Art ihr nicht zu Statten kommen. Ungeachtet der Lobpreiſung von Kotzebue wurde wenigſtens bei den Königsbergern für die Oberförſterin keine Sympatie geweckt. — Wiederholt ließ ſie auf der Bühne die Harmonica ertönen und viele Hörer waren außer ſich, Damen fielen in Ohnmacht. In einer poetiſchen Aufforderung zu Harmonica-Concerten heißt es, ſie möge nicht wollen

Daß die Sehnſucht, aufgeregt
Durch die Meſſerſpitze,
Dargereichter Götterkoſt
Sich umſonſt erhitze.

Mad. Krickeberg wurde vortheilhaft in Berlin angeſtellt, wo ſie als Frau und Künſtlerin ſtets gleich geachtet 1837 ihr fünfzigjähriges Schauſpielerjubiläum feierlich beging, an dieſem Tage in den „Stricknadeln" ſpielte und noch in ſpäteren Jahren ſich Beifall erwarb. In Berlin verſuchte ſie ſich auch als dramatiſche Schriftſtellerin und die nach dem Franzöſiſchen bearbeiteten Luſtſpiele „der Kammerdiener", „die Odaliske" wurden wie überall, ſo auch in Danzig und Königsberg gern geſehn.

Ferſen war Buchhändler geweſen und trat unter dem angenommenen Namen in Liefland auf verſchiedenen Bühnen als Schauſpieler auf. Künſtleriſche Einſicht leitete ihn nicht ohne Glück, ſo lang er in ruhiger Haltung in dem etwas monotonem Vortrage einzelne Lichteffecte in ſeinen Gebilden ausſparte, aber er überſtürzte ſich, ſobald er in leidenſchaftliche Aufregung verfiel dermaaßen, daß man Alles vermißte, was ein Kunſtwerk heiſcht. Kotzebue ſelbſt, der ihn eines der bedeutendſten Mitglieder nannte, tadelte ſeine Rauhigkeit, wenn er etwas Unangenehmes zu ſagen habe und nahm Anſtoß an dem „unerträglich bellenden Ton" und legte ihm „die Vermeidung des Heulenden und Bellenden" ans Herz. Auf ſeinen Rath ging er zum älteren Heldenfach über. Es mußten alle Rollen ſo geſchrieben ſeyn wie „Nathan", wenn er gefallen ſollte, doch konnte er es nicht dahin zu bringen, daß Schwartz vergeſſen wurde, den Ferſen, ein langer ſchmächtiger Mann mit leidendem Geſichtsausdruck, zu erſetzen, beſtimmt war. Als Appiani war er nur in der erſten Hälfte gut, als Otto von Wittelsbach und Macbeth durchaus nicht genügend. Es konnte nur ſein Streben, nicht ſein Leiſten Anerkennung finden.

W. Melchior war ſchon früher dem Theater in Königsberg einverleibt geweſen. Mit dem weſtphäliſchen Heere kam er auf dem großen Rückzuge hieher und verſuchte ſein Glück auf den Bretern. Charakteriſtiſche Darſtellung bezeichnete ſchon ſein erſtes, beſcheiden rückhaltendes Erſcheinen in einem Kotzebueſchen Luſtſpiel als Invalide. In den Jahren 1815 und 1816 viel beſchäftigt zeigte er ein Talent, das bei dem zur Ausbildung gebotenen Anlaß überraſchende Fortſchritte machte, zeigte er, was er mit ſeiner tüchtigen Theaterfigur, mit ſeiner guten Stimme und ſeiner Gabe trefflichen Humors leiſten konnte. Es ſchadete ihm, daß neben ihm Feddersen ſpielte, deſſen Stellvertreter er füglich ſeyn konnte. Auch als Baßſänger befriedigte er, wo die komiſche Action das Vorwaltende war. In richtiger Abſtufung traf er ſtets das Maaß in Darſtellung der verſchiedenen Charaktere, des Onkels in Conteſſa's „Räthſel", des Zinngießers Bremer, neben ihm gab Wurm den Heinrich, des Monte Fiascone, Schnudrian und Herodes. Aber auch in ernſten Stücken, in Tragödien war er bisweilen vorzüglich zu nennen, ſo als Burleigh.

Louis Angely aus Berlin, am Ende des vorigen Jahrhunderts geboren, ein kleines ſchmiegſam bewegliches Männchen, hatte ſich auf vielen Caſtſpielen genug Routine angeeignet, um Jocus zu treiben in mannichfacher Geſtaltung, ſo in der „Seelenwanderung" oder auch nur, wenn er mit einer Zahl charakteriſcher, an einem Geſtell hangender Perücken ſich unterhielt. Er drängte ſich in Nebenpartien oft auf ungemeſſene Weiſe vor und verdarb durch ein ungehöriges Uebertreiben manches Stück, in dem er nur mitzuwirken hatte.

Angely, der in Reval ſeine Studienjahre verlebt, kam 1814 nach Preußen und gaſtirte abwechſelnd in Danzig und Königsberg. Da der von Kotzebue erwartete Komiker nicht erſchien, ein andrer aus Riga berufener nicht gefiel, Lanz entlaſſen war, ſo machte Angely Figur, wenn auch „der wunderkleine Genaly" außerhalb des Theaters gegen den koloſſalen Theaterfreund Abraham Möller ganz verſchwand, mit dem er in Königsberg viel zuſammen war. Weniger als mittelmäßig gab er den Hurlebuſch und wurde hier von Kotzebue, deſſen Schützling er war, *getadelt*, den Adam im „Dorfbarbier" den Paul in der „Schweizerfamilie" den Thomas im „Geheimniß" *). Er gefiel um ſo weniger als Weiß und Wurm noch in lebhaftem Gedächtniß waren. Während der Miſere nach der Kotzebueſchen Direction trat er in Declamatorien auf, eine Dame trug Matthiſons „*Adelaide*" vor und er darauf die Traveſtie „Alte Kathrine" er ein anderes Mal eine Aufgabe zum Schnellſprechen „Wiſchiwaſchi", angeblich von Kotzebue, und als Seitenſtück „Schnickſchnack". Die Wahl zeugt für des Künſtlers Geſchmack. Im J. 1817 giebt er Gaſtrollen in Riga, ehe er ſein Amt als Vice-Director in Reval antritt. Er wird Regiſſeur des neu gegründeten Königsſtädter Theaters in Berlin. Weniger als Schauſpieler wirkt er hier, denn als Verfaſſer komiſcher Singſpiele, die meiſt aus dem Franzöſiſchen entlehnt ſind. Wer kennt nicht „die ſieben Mädchen in Uniform?" Ein Paar unter den vielen Stücken „das Ehepaar aus der alten Zeit", „das Feſt der Handwerker" verdienen nicht vergeſſen zu werden. Im J. 1821 giebt er wieder

*) Als Angely an einem Abend ausgepfiffen wird, läßt Kotzebue an das polizeiliche Verbot erinnern, laute Zeichen des Mißfallens zu geben.

Gastrollen. Mehrere Jahre macht er in Berlin statt des Gastes den Wirth als Besitzer eines Hotels. In Berlin starb er 1836 *).

Eine Uebersicht der unter Kotzebue beschäftigten Schauspieler und das Verhältniß der Oper zu seiner Zeit und zu der Hürays, giebt Nachstehendes.

Menschenhaß und Reue.

General	Hr. Krickeberg.
Gräfin	Mad. Krickeberg.
Major	Hr. Karschin.
Meinau	= Lange.
Bittermann . . .	= Melchior.
Peter	= Angely.
Eulalia	Dem. Schubert.
Unbekannter . . .	Hr. Fedderſen.

Maria Stuart.

Elisabeth	Mad. Krickeberg.
Maria	= Karschin.
Leicester	Hr. Fersen.
Talbot	= Fedderson.
Burleigh	= Melchior.

*) Werther, der als Komiker angestellt wurde, stand in Riga, woher er kam, in großer Gunst, die er hier nicht erringen konnte. Er kehrte nach Riga zurück. Louis Toussaint wird als Bassist 1816 angestellt. Neumayer und seine Gattin für die Oper gewonnen, geben den Tamino und die Pamina, Titus und Sextus ohne Beifall. Als Sängerinnen wirkten Dem. Schmach, Mad. Amal. Köttlitz geb. Backhaus und Mad. Caroline Zitmer in kleinen Partien. Auch deren Männer gehören zum Personal. Mad. Grundmann spielt die Oberförsterin, Mad. Herbst, geb. Unzelmann, gleichfalls alte Frauen, Dem. Schubert, Dem. Jeannette Wachs (der Kotzebue schon zu Beinhöfers Zeit wohl wollte und ihr eine glänzende Benefiz-Vorstellung verschaffte) und Dem. Meyer, Tochter des verstorbenen Souffleurs, Dem. Krickeberg Liebhaberinnen. Krickeberg, der Director in Schwerin, Gotha und Lübeck gewesen (das von ihm am letzten Orte begründete Theater übernahm Löwe und führte es bis 1810). Pfeil aus Stutigart und Lange stellten Alle dar, dieser sang auch, Lanz d. j. ungeachtet der lispelnden Stimme Liebhaber, Kobin und Loyal Bediente

Paulet	Hr. Mosewius.
Mortimer	» Büttner.
Aubespine	» J. Müller.
Kennedy	Mad Wolschowski.

Iphigenia in Tauris von Gluck.

	Danzig 31. März 1814. Direction von Hüray.	Königsberg 30. Juni 1815. Direction von v. Kotzebue.
Iphigenia . .	Mad. Ritzler.	Mad. Mosewius.
Orest	Hr. Bachmann d. ä.	Hr. Miller.
Pylades . . .	» Hüray d. ä.	» Neumayer.
Thoas	» Frank.	» Mosewius.
Diana . . .	Dem. Bachmann, nachmalige Bröckelmann.	Mad. Neumayer.

Hüray eröffnet das Theater am 25. Aug. 1816 und führt eine neue Ordnung der Dinge ein.

Zu Kotzebues Zeit treten noch Viele von den alten Bühnenmitgliedern, selbst solche auf, die mißbeliebig waren, weil sie sich überlebt hatten oder nie etwas zu leisten vermogten. Ein durchaus neuer Kreis stellt sich jetzt dem Publikum dar, nachdem Mad. Wolschowski nach ein Paar Vorstellungen unter der neuen Direction gleichfalls Königsberg verläßt.

Zwischen Hüray's erster und zweiter Verwaltung fällt die des Posener Directors Karl Döbbelin. Jene erste wurde mit dem anspruchlosen, anständigen und rühmlichen Wirken der Karoline Schuch verglichen. Bei Döbbelin werden wir dagegen in die Zigeunerwirthschaft versetzt vor Ackermanns Zeit, da eine Anna Christina Ohlin das Regiment hatte *). Theophil Döbbelin hielt seinem jugendlichen Karl in einem Briefe eine Szene der Besoffenheit aus dem Leben vor. In Königsberg wurde ein Komiker aus der Döbbelinschen Gesellschaft ausgestoßen weil er zu der Classe gehörte,

Was kann denn dieser Misere begegnen, sie stecken u. s. w.

*) Die Aehnlichkeit dehnt sich sogar bis auf die Form der Komödienzettel aus. Wie jene es liebte, findet man unter den vielen in Bogenformat gedruckten aus Döbbelins Zeit einzelne mit Säulen und Bogenportalen geschmückt, damit sich dazwischen die Anzeige der Benefiz-Vorstellung um so auffallender ausnehme.

ein Tenorist mußte beim Publikum Abbitte thun, weil er trunken an einem Abend auf die Bühne gekommen war, Ludw. Devrient weigerte sich fernerhin mit dem Heldenspieler aufzutreten, da dieser bei der Probe an den Damen den seiner Gattin angethanen Unglimpf thätlich gerächt hatte. Bei der Ordnung- und Zuchtlosigkeit eines zusammengelaufenen Trosses, gehörte es zur Regel, daß in jedem Trauerspiel gelacht wurde, weil Ungeschick und Mangel an Fleiß widerwärtige Entremets überall auftischte, selbst während der Gastdarstellungen des genannten Mimen. Die Spielenden wurden ausgezischt und verhöhnt, weil man sie des Auspfeifens nicht für werth hielt.

Als Hürays erste Direction ihre Endschaft erreicht hatte, erhob sich ein Streit zwischen drei Theater-Prätendenten der vom März bis Oct. 1817 währte. Christl, Paczkowska und Döbbelin bewarben sich um das Herrscherthum. Carl Christl (Cristel) als kgl. bairischer Schauspieldirector zeigte sich in Königsberg, bevor er in Riga als Gast auftrat, im Sommer 1816 in mehreren grotesk-charakteristischen Rollen und gefiel als Herr v. Langsalm. Da es ihm bei der damaligen Versprengung des Personals an Unterstützung fehlte, so stellte er, um den Abend zu füllen, unter Zu-Rathe-Ziehung des Prof. Knorre, lebende Bilder auf, wie „die Gefangennehmung des General Vandamme." Christl entfernte sich, da Hüray erschien und kehrte wieder, da er ging. Zu den vielen Gästen, die im Juli und Aug. 1813 sich in Königsberg einfanden, gehörte Mad. Friederike Paczkowska. Sie gab die Blanca in Kotzebue's „Bayard", die Constanze im „Wasserträger." Drei Jahre war sie Mitglied der Bühne in Riga gewesen, wo auch sie durch lebende Bilder der Szene neuen Reiz zu verleihen gesucht hatte. In Danzig tritt sie 1817 als Maria Stuart, Lady Milford und in der Titelrolle eines von ihr in Versen abgefaßten Trauerspiels „Anna Nevil" auf. In Königsberg kann sie damals sich als Schauspielerin nur in Szenen empfehlen, die sie mit Barnschein und Neuhaus aus Petersburg darstellte, außerdem als Anordnerin lebender Bilder: „Der Schutzgeist Preußens kämpft mit Napoleon", „Mucius Cevola" (sic) *). Carl Döbbelin, Director in Posen, siegte über die

*) Eine Vorstellung der Art gaben zu der Zeit auch Ed. Bachmann und Frau, die weiter hinter der Kritik zurückblieb.

Mitbewerber. „Theaterliebhaber" unterſtützten ihn, als er in den „Zerſtreuten" und in einer Luſtſpielſzene „eine kleine Probe" ſeiner Kunſt in der Stadt ablegt, wo er als fünfjähriger Knabe im Trauerſpiel „Ugolino" ſich zuerſt auf der Bühne gezeigt hatte. Er lebte der frohen Zuverſicht des Gelingens, als er ſich nach Poſen begab mit dem Verſprechen, im October eine neue Bühne zu eröffnen. „Zwar hat man mir verſichert, ſchreibt er, ich würde nicht fortkommen, indem am hieſigen Orte kein Theater beſtehn könne, indeſſen glaube ich dieſes nicht" *).

Carl (Conrad Caſimir) Döbbelin wurde in Kaſſel 1763 geboren. Seine Eltern waren Carl Theophil Döbbelin und deſſen zweite Gattin. Frühe verließ er ſie und der Vater, als er ihm die Meldung vom Selbſtmorde des jüngern Sohnes nach Frankfurt a. M. machte, glaubte auch ihn, den er ermahnend ſegnet und bittet nicht länger „den verlornen Sohn zu ſpielen", nicht mehr wiederzuſehn. Carl Döbbelin, Sänger und Schauſpieler, ſtellte ſich 1788 an die Spitze einer in Magdeburg, Stettin, Cleve ſpielenden Truppe. Er gab als der *erſte* Vorſtellungen in Frankfurt a. d. O. 1789, da bis dahin das auf preußiſchen Univerſitäten gegen das Theater gerichtete Geſetz feſtgehalten wurde. Als neuen Schauplatz ſeines Wirkens erwählte er ſich darauf Polen und hielt ſich jetzt mit ſeiner Truppe regelmäßig jedes Jahr in Poſen auf. Wahrſcheinlich konnte er ſich *mit* ſeiner weniger als mittelmäßigen Geſellſchaft nicht mehr in Poſen halten, als er den Entſchluß faßte, ſich nach Königsberg zu überſiedeln. Hier bewährte er ſich weder als Director noch als Schauſpieler. Er trat immer ſeltener auf, indem er ſeinem Sohne ſeine

*) Nach Steinbergs Tode am 31. Jan. 1811 folgten bis auf Döbbelin zehn, bis auf A. Schröder zwölf Theater-Verwaltungen auf einander: 1) Fleiſcher und Weiß bis 20. Sept. 1811. 2) Hendel-Schütz bis 23. Oct. 1811. 3) Fleiſcher und Weiß bis 3. Sept. 1812. 4) Weiß bis 4. Sept. 1813. 5) Beinhöfer bis 1. Oct. 1814. 6) Kotzebue bis 5. Oct. 1815. Derſelbe erklärte, daß 50,000 Thlr. jährlich zur Erhaltung des Theaters erforderlich wären. 7) Feddersen, Moſewius und J. Miller bis 1. Nov. 1815. 8) Reg. Rath Müller bis 13. Mai 1816. 9) Hüray mit der Danziger Truppe bis 11. März 1817. 10) Döbbelin mit der Poſener Truppe bis 4. Apr. 1819. 11) Hüray bis 6. Juni 1823. Vom 13. Febr. bis 5. Oct. war das Theater unter gerichtlicher Sequeſtration. 12) A. Schröder mit der Stettiner Truppe.

Rollen abtrat, mit neuen befaßte er sich nicht mehr oder wenigstens lernte er diese nicht. In manchem alten Stück konnte ihm Beifall nicht versagt werden, so in „Röschen und Colas", in welchem auch seine Gattin geb. Feige, die beinahe ganz den Bretern entsagt hatte, die Mutter Anne höchst ergötzlich spielte. Er gab alte Polterer, so den Kosaken-Hetman, den Schuster Brandel. Auch übernahm er größere Baßpartieen, den Tobias Filz, Papageno, Richard Boll. „Die Schweizerfamilie", mit der er sein Werk begann, fiel mittelmäßig aus. Der Besuch war sehr matt, da die guten Schauspieler ihm nicht treu blieben und die schlechten keine Zuschauer herbeizogen. Schon im Dezember schloß er an einem Abend das Schauspiel vor dem Anfang und gab als Grund — ungewöhnlich genug — das „zu schlechte Wetter" an. Die Dutzendbillete fanden ungeachtet ihrer Wohlfeilheit keine Abnehmer. Der Director setzt seine Hoffnung auf gastirende Notabilitäten und begiebt sich auf Reisen, um solche zu gewinnen und zugleich für passend mitwirkende Kräfte zu sorgen. Seit seiner Zeit ist es nicht ungewöhnlich, daß Sänger und Schauspieler nur für die Dauer des Gastspieles eines zu erwartenden berühmten Künstlers zur Vermehrung der Truppe hinzugezogen werden. So jetzt das aus früherer Zeit bekannte Sängerpaar Herrmann, denn Fischer soll erscheinen. Während der Abwesenheit des Directors wird an dessen 55sten Geburtstage 1818 sein fünfzigjähriges Jubelfest gefeiert durch die Vorstellung des „deutschen Hausvaters" und die Titelrolle spielt der alte Ströbel, der gleichfalls vor 50 Jahren zuerst die Bühne betreten. Durch einen rothen Zettel wird die Ankunft des in guter Erinnerung stehenden K. Preuß. Kammersängers Fischer gemeldet. Bei erhöhten Preisen fällt ihm die Hälfte der Einnahme zu. Als Fischer Königsberg verlassen, begiebt sich bald darauf die Gesellschaft auf Reisen nach Elbing und andren Städten und eröffnet wieder im August in dem baulich verbesserten, decorativ verschönerten Hause — im Zuschauerplatz prangten jetzt zwei Trimeaux — hieselbst ihre Vorstellungen. In einem sonst nicht brauchbaren Schauspieler Büchner ward ein fleißiger Regisseur angestellt *). Es wird nämlich die Einlei-

*) A. Schröder, der dazu erkohren ist, giebt ein Paar Rollen und verschwindet wieder.

tung zum Empfange L. Devrients getroffen, der von Danzig erwartet wird, wo er andere Unterſtützung, ehrenwerthere Geſellſchaft gefunden. Devrient beendigt ſein Gaſtſpiel im October. Im November iſt wieder die Tänzerfamilie Kobler aus Wien in Königsberg, die zuſammen mit dem Balletmeiſter Selke mehrere Vorſtellungen auf der Bühne giebt, um der gefährlichen Nachbarſchaft der Tourniaireſchen Kunſtreiterbude in etwas zu begegnen. Im Dezember erſcheint Anſchütz mit ſeiner jugendlich blühenden Gattin und ſpielt den Januar 1819 hindurch. Während der Zeit wird Wurms nahe bevor ſtehendes Gaſtſpiel angezeigt, nachdem die erwartete Milder-Hauptmann abgeſchrieben hat. Spaßig klingt es, daß die Muſikfreunde, die die Darſtellungen der Geſangesfürſtin bewundern wollten, durch die Karikaturgemälde des Komikers entſchädigt werden ſollten, denn es ſind Billete zu dem Gaſtſpiel der Milder-Hauptmann ausgegeben, die zu denen Wurms zu benutzen ſind „widrigenfalls auf dieſelben nicht weiter Rückſicht genommen werden kann." Für die Lachluſtigen wurde reichlich von Wurm geſorgt und als er Ende März von dannen zieht, klingt die heitere Stimmung noch nach, ſelbſt bei „Kotzebue's Todtenfeier" die mit „Auferſtehn, ja auferſtehn" ſchließen ſollte. Vorher laut dem Zettel zeigte die Szene: Nacht, gothiſche Halle im Mondſchein, Thalia mit der umflorten Lyra. „Man hört den dumpfen Ton einer Glocke" *). So etwas war der Thalia noch nicht vorgekommen, die als ſie mit den Worten begann:

Er iſt dahin!

von Seiten der reich verſammelten Studentenſchaft ein immer lauter ſich wiederholendes Bravo weckte und ſcheu zurückwich, worauf „das verlorne Kind" und „die Zerſtreuten" aufgeführt wurden. — So viel gab es während Döbbelins Direction zu ſehn, und dennoch ſind die bezüglichen Jahrgänge der Komödienzettel außerordentlich dünn und dennoch ſind gar viele Vorſtellungen nicht gegeben, die oft pomphaft genug angezeigt waren. Auf den letzten Zetteln leſen wir als Unterzeichnung nicht mehr: „Döb-

*) Nicht Jeſter, v. Baczko und v. Wicheri betheiligten ſich während dieſer Zeit an den dramatiſchen Hervorbringungen. Zum Beſten der Stadtarmen wurden zwei Stücke des hieſigen Rendanten Marquisdorff, jedes einmal, gegeben.

lin" sondern „die vereinigte Gesellschaft" obwohl man wußte, ß es eine veruneinigte war.

Von den einzelnen Mitgliedern der Döbbelinschen Direction nur wenig Erfreuliches aufzuzeichnen.

Wie in Danzig kurze Zeit als Musik-Director Heinrich arschner wirkte, so in Königsberg Richard Wagner. Zu- t finden wir ihn im Januar 1819, der zur „Donna Diana", s sie zum ersten Mal auf die Szene kam, Arie und Chor des erten Aktes componirt hatte.

Die angeblichen Sänger des Personals sangen, weil Opern rlangt wurden; lieber wären sie allein im recitirenden Schau- iel aufgetreten. Als die Sängerin Becker von Riga auf ihrer ückreise in Königsberg sich wieder hören lassen wollte, konnte es nur im Concerte geschehn. Rosenberg und Minarzick aren Tenoristen. Der letztere hatte eine gute Stimme, war aber häßlich, so ungelenk, daß Emter sich gegen ihn vorzüglich aus- ahm. Rosenberg spielte den Friburg und den Fridolin wenig nsprechend. Neben Döbbelin dem Vater und Sohn war Bas- ist oder vielmehr Baritonist Meixner, der als Azur, Abbé, Schiffscapitain, Lux, aber mit besserem Erfolg als Dalner in der Dienstpflicht" und in ähnlichen Charakteren auftrat. Conrad Döbbelin 1799 in Neubrandenburg geboren, mußte als zwan- gjähriger Jüngling ungleich mehr übernehmen, als er bewältigen onnte, indem ihm in Oper und Schauspiel jede hervorstehend ko- mische Rolle übertragen wurde; häufig wenn des Vaters Name auf em Zettel stand, mußte er für ihn spielen. Zu oft war noch der nfänger sichtbar, der erst nach Jahren zu der Bedeutung kam, ie er als Darsteller, Regisseur und Director erhielt. In Koburg- Gotha versieht er noch jetzt mit Beifall als der erste das Fach es komisch Charakteristischen. In Königsberg gab er den Adam, Thomas, Hieronymus, Monostatos und besonders solche Rollen, ie eine maaßlose Uebertreibung gestatten, da die Natur schon in Haltung und Gesichtsbildung ihn auf die Karikatur gewiesen zu aben schien. Drei Schauspieler Jost waren Mitglieder der Truppe, alle drei sich vorzugsweise zum Komischen hinneigend, ie weil sie nicht gleichzeitig angestellt waren in dem Beisatz sen. nd jun. wechselten und die, da zwei von ihnen Karl hießen im Personenverzeichniß schwer von einander zu trennen sind. Einer

von ihnen kam von Posen und ist unbedeutend. Der zweite Carl Jost vom k. Würtembergschen Theater zeichnete sich bei seinem ersten Auftreten als Goldini's Schwätzer und als Koke in „Parteienwuth", so vortheilhaft aus, daß seine Anstellung als feiner Komiker und Intriguant nur Freude erwecken konnte. Allein in einem Vereine, wo oft ohne gehörige Probe, ohne einmal gelernt zu haben, beinahe jeder schlechtweg drauf losspielte, vernachläßigte er sich dermaaßen, daß er kolossale Rückschritte machte, endlich von keiner Bühne mehr begehrt wurde und zuletzt mit Kuckkastenbildern auf Jahrmärkten umherzog. Der dritte ist der früher genannte Jost, ein trefflicher Künstler, der von Riga 1818 nach Königsberg kam, den Franz Moor, den Rudolph in der „Banditenbraut", den Lämmermeier und den Schneider Fips gab, während seine Gattin den Sertus sang. Nur zu bald verließ er einen seiner Befähigung nicht angemessenen Schauplatz. Die Väter wurden mittelmäßig von Schultze und Sempf gespielt, dieser wurde Mitglied des littauischen, jener des Danziger Schröderschen Theaters. Schultze war noch sehr jung, that für seine Weiterbildung nichts, lernte nie und spielte vielleicht nur Alte, weil hier eine Vernachläßigung in der Tracht, Dementi in der stockenden Rede weniger auffielen. An Sempf konnte man wenigstens rühmen, daß er es so gut machte, als er im Stande war. Unentbehrlich wie Döbbelin d. j. war Gustav Laddey, nur um ein Weniges älter, der jeden Tag, wenn nicht gesungen wurde, auf dem Zettel erschien und der voll feurigen Eifers bestrebt war, das ihm inwohnende glückliche Talent zur Reife zu bringen. Seine mehr durchdringende als angenehme Stimme, das Störende der heimischen Aussprache verstand er bis auf einen gewissen Punkt zu beherrschen. Bei seiner zierlichen Gestalt, bei seinen leichten Bewegungen hatte er alle ersten Liebhaber, alle jugendlichen Helden auszuführen. Laddey, Sohn eines Amtmanns in Littauen, wurde in dem Gymnasium in Königsberg gebildet, in welchem einst Kühne-Lenz seine Bildung empfangen. Schon auf der Schule entglühte er für das Theater, dirigirte Privatbühnen und spielte hier nicht, wie gewöhnlich, nur in Kotzebueschen Almanachsstücken, sondern in fünfaktigen Trauerspielen die Hauptrollen. Ihm konnte es nach Döbbelins Fall nicht an

einer paſſenden Stelle bei Schröder fehlen*), deſſen Nachfolger er ſpäter als Director und Reſtaurator des verfallenen Danziger Theaters wurde. Lange wirkte er als ein geachtetes Mitglied des Königsſtädter Theaters in Berlin. Gegenwärtig iſt er mit ſeiner zweiten Gattin, geb. Weinland, beim Hoftheater in Petersburg angeſtellt. Ladey trat zuerſt öffentlich auf als Fritz Böttcher im „Kind der Liebe"; in Königsberg gefiel er als junger Klingsberg, Ferdinand in „Kabale und Liebe" als Schill und Körner in zwei Stücken von v. Schaden, als Mortimer, Fiesco, als Roderich im „Leben ein Traum", als Jaromir in der „Ahnfrau" welche zu ſeinem Benefiz im Mai 1818 zuerſt dargeſtellt wurde. Zu vielen Helden reichte damals noch nicht ſeine Kraft aus. In Königsberg vermählte er ſich mit der mehrere Jahre älteren

Chriſtiane Möſer, geb. Feige, einer Verwandtin des Directors und der abgeſchiedenen Gattin des Muſik-Directors Möſer. Sie ſang in Königsberg noch die Aſchenbrödel, Fanchon, Emmeline und Pamina und ergriff darauf das Fach der alten Frauen. Hier trug ſie ihr entſchiedenes Spiel noch mehr zur Schau. Sie gab die Frau Miller in „Kabale und Liebe", die Frau Krebs im Luſtſpiel „der gerade Weg der beſte." Haushälterinnen zeichnete ſie mit widerwärtiger Wahrheit. Amalie Hartmann war erſte Liebhaberin. Auch ihr, einer hochgewachſenen Schönen hätte man mehr jugendliche Befangenheit gewünſcht. Schon ſeit 1811 und 1812 war ſie in Königsberg bekannt, wo ſie die Afanasja gab und „die Kindesmörderin" deklamirte. Jetzt erſchien ſie als Louiſe in „Kabale und Liebe", Amalia in den „Räubern", Emma in in den „Kreuzfahrern", Eliſene; auch manchmal in Opern ſo als Papagena. Luiſe Scharpff aus Frankfurt a. M., die ſich eine Schülerin der Hendel-Schütz nannte, war bei weitem mehr Künſtlerin. Bei ihrer impoſanten Größe waren ihre Bewegungen etwas ſchwerfällig und ſie eignete ſich nicht zu zarteren Charakteren, um ſo weniger als Ladey der erſte Liebhaber war. Sonderbar nahm es ſich aus, als er ſie als Johanna von Montfaucon auf ſeinen Armen auf die Bühne brachte. Julie in „Fiesco" Maria Stuart, Johanna von Orleans, Lady Milford, Donna Diana ſtellte ſie dar und hier war ihr Vortrag anerkennungs-

*) Kurze Zeit vorher gehörte er zur littauiſchen Truppe.

werther als wenn sie in Opern als Prinzessin im „Johann von Paris", als Königin der Nacht ihr Licht leuchten ließ. Als Devrient gastirte, wurde sie wie der letztgenannte Jost schmerzlich vermißt *). Sie kehrte zurück, als Devrient Abschied genommen, wahrscheinlich weil der Director die Gehalte einschränken zu müssen glaubte in einer Zeit, in der die Zuschauer nur um des einen Künstlers willen das Theater besuchten. Die zweite Liebhaberin war damals Amalie Eunicke, eine Soubretten-Figur, die durch ihr Spiel als Jessica, als Röschen in Körners „Nachtwächter" nicht anziehn konnte. Sie verließ das Theater um eine Zeitlang als Staatsräthin Avarin eine vornehme Dame darzustellen **).

Die Besetzung eines Trauerspiels zu Döbbelins Zeit ist oben gegeben, die einer Oper im Vergleich zu der unter Schröders Directorat ist folgende:

Zauberflöte.

	Danzig 20. Januar 1822.	Königsberg 26. Dezember 1822.
Sarastro	Hr. Genée.	Hr. Meixner.
Tamino	„ Adam.	„ Rosenberg.
Königin der Nacht .	Mad. Kühne.	Mad. Scharpf.
Pamina	„ Adam.	„ Möser.
Papageno	Hr. Schwarz.	Carl Döbbelin.
Monostatos	„ Bachmann.	Hr. Döbbelin d. j.

*) Auch der andere Karl Jost betheiligte sich damals wenig an den Darstellungen und das Ehepaar Deny sah sich von ihnen ausgeschlossen.

**) Neben ihr kamen, um neben Devrient zu wirken, nach Königsberg Mad. Colve, Dem. Ettlingen, Albert, Fichtner, die ohne es zu wollen, das Publikum zum heitern Mitspielen aufforderten. Jene waren Lears Töchter diese Liebhaber. Von ihnen war ein solcher Pegelow, der den Benjowski auch den Macaire gab, der aber mit seinem Dragon bald abzog. Wohlbrück jünger als Gustav Wohlbrück, wie er Komiker, wurde verabschiedet. Büchner aus Riga, Regisseur, spielte Alte. Ferdinand Deny und seine Gattin Sophie Deny waren für das Trauerspiel angestellt, zwischen 1807–1809 spielten beide in Danzig Liebhaber und Liebhaberinnen, er gab den Karl Moor, sie die Elvira in der „Schuld"; Beyer Liebhaber, er schloß sich später an die Ritterische Truppe. Die Hülfe der Mad. Carnier und Mad. Josepha Roystun, die früher genannt sind, wurden damals in Anspruch genommen. Vor Mad. Laddey spielte alte Frauen Mad. Lösch. Dägen, Hill, Unger, Voß, Vollmer waren ganz unbedeutend. Als Merkwürdigkeit ist Dem. Luise Hartmann als „Souffleuse" anzuführen.

Nie verbreiteten bis dahin die Gäste über das königsbergische heater größeren Glanz, als da Döbbelin es leitete.

Joseph Fischer, der berühmtere Sohn eines berühmten ängers, ein Günstling des Königs Hieronymus; reiste Jahre alt 1810 nach Petersburg und gab schon damals auf r Durchreise Gastrollen in Danzig und Königsberg. Bei der rennung der Sänger und Schauspieler schienen die Künstler die Meinung gefaßt zu haben, daß der Sänger nicht zu spielen nö- ig habe, daß die zu singenden Worte gleichgültig seyen, die der uhörer im Arienbuch nachlesen oder ungehört lassen könne. Fi- her, der erste Sänger Deutschlands, zeigte ein glänzendes Bei- iel des Gegentheils; der begeisternde Heroismus, die gemüthliche omik, die er entwickelte, stand mit seinem durchaus deutlichen ortrag im Gesange im wundervollsten Einklang. Als Ubaldo in Camilla" wirkte er durch sein stummes Spiel wenigstens eben so iel als durch seine Stimme. Er erschien in Danzig am 21. Oct. nd sang den Don Juan, Osmin, Arur und Masseru in Königs- erg am 21. September und hier trat er noch außerdem als Sa- astro, Titus, Figaro und als Wasserträger auf und entzückte, nit allen Gaben für Auge und Ohr reichlich ausgestattet, durch ie vollendetste Lösung der Aufgabe, deren Größe bis dahin kaum rkannt war. Im Don Juan ließ er etwas das Diabolische hin- urchblicken und er bestrebte sich, wenigstens später, ihn so zu ge- en, wie Hoffmann sich den Charakter denkt *). Wie das Cham- agnerlied, so mußte regelmäßig in „Figaro" die Arie „dort wo anzen und Schwerter erklingen" wiederholt werden.

Beim zweiten Gastspiel in Königsberg, das am 23. April 818 begann, (seine Stimme hatte bereits etwas an Frische ver- oren), kam noch ein neues Interesse hinzu, das, wenn es auch on der Kunst fern abliegt, eine bis zur höchsten Spannung an- iehende Kraft äußerte. Er kam nach Königsberg, während die urch ihn herbeigeführten Vorgänge im Opernhause in Berlin och auf das Lebhafteste besprochen wurden, in Folge deren er usgezischt und zum Entweichen gezwungen war mit Aufgebung iner lebenslänglichen Anstellung und eines Gehaltes von 4000 Thlr. Am 20. Febr. erhöhte er als Don Juan durch neuen Ruhm den

*) Einmal gab er auch den Leporello.

alten wohl erworbenen. Wie gewöhnlich erſcholl ein da Capo er: „Leiſes Sehnen, ſüßes Flüſtern" geſungen hatte, allein er ceptirte es nicht und als er durch ein tumultuariſches, nicht des Rufen gezwungen werden ſollte, ſo trat er ab, um zu es habe nicht die „verſammelte Menge eine furchtbare Maje für ihn, ſelbſt bei Beſetzung der erſten Logen. Die Frage, ren Beſprechung v. Baczko einmal Gelegenheit fand, ob da Capo eine Bitte ſey, die der Schauſpieler unerfüllt könne, oder ein Befehl, dem er genügen müſſe, wurde Zeitungsartikeln und eignen Schriftchen *) mit leidenſchaftl Eifer erörtert. Ein Aufſatz vom beleidigten und beleidi Sänger mit ſeiner Namens-Unterſchrift „Ueber die Art, n Kunſtleiſtungen aufgenommen werden" goß Oel in die Flam Er ſagt hier, er gebe in jeder ſeiner Darſtellungen das Beſ viel er vermöge, und ſo nach und nach ſein Daſeyn, bei Behandlung wäre auch die höchſte Beſoldung keine Entſchädig und er müſſe den Wanderſtab ergreifen. Rechtskundige mein den, daß nichts vorgefallen wäre, was eine Löſung des Contr zur Folge haben könnte, dennoch begehrte Fiſcher und ſeine Entlaſſung. Aber dennoch mußte er noch einmal vor aufgebrachten Publikum — ſeine Anhänger und Vertheidiger erhöhten nur die Mißſtimmung — auftreten, um die bitterſte Krän kung und Zurechtweiſung zu erfahren. Zur Erreichung eines pa triotiſchen Zwecks war der König um Bewilligung des Opern hauſes zu einer Vorſtellung gebeten, in der Fiſcher mitzuwirke ſich verbindlich gemacht hatte. Wenige Tage nach der Entlaſſun erfolgt die königliche Genehmigung und der Sänger wird in Ausſicht der um ſo größeren Einnahme vermogt, das beſtimmte ita lieniſche Intermezzo vorzutragen. Er erſcheint, dem Anſehn nach ruhig und unbefangen, als in einem furchtbaren Toben auf Ve bitte gedrungen wird. Man läßt ihn nicht ſingen, er verbeu und entfernt ſich und Devrient erklärt die Vorſtellung für beendigt.

Unter den in Königsberg zu gebenden Gaſtrollen fehlte nicht „Don Juan". Das Publikum ſchien für den ihm gewordenen

*) „An das gebildete kunſtliebende Publikum. Von einem Berliner. Berlin 1818.

limpf ihn durch Zeichen des Enthusiasums entschädigen zu wollen
zu ihnen gehörte auch der da Capo-Ruf nach jener Arie. Es
en viel gewagt, um so größer war aber die Freude, als Fi-
er bereitwillig dem Verlangen entgegenkam und das Cham-
nerlied italienisch vortrug. Zu den neuen Rollen, in denen er
chfalls einstimmige Bewunderung erregte, gehörte der Bucefalo
den „Dorfsängerinnen" und der Schuster Sandrino in jenem
termezzo „Il Geloso" das er zusammen mit Mad. Herr-
nn zu allgemeiner Heiterkeit italienisch darstellte. Als zum
sten des abgebrannten Creuzburg eine Vorstellung gegeben
rde, so genügte Fischer gern der Aufforderung zum Mitwir-
. Ueberschüttet mit Beifall — wenn damals auch noch nicht
t Blumen und Kränzen — begleitet mit Liebe und Glückwün-
en verließ er, nachdem er zuletzt in einer „musikalischen Unter-
ltung" bewundert worden war, Königsberg und ließ es die hie-
en Verehrer nicht als möglich erscheinen, daß er im Stande
äre, durch maaßlosen Künstlerstolz, wie man las, gröblich zu
leidigen oder gar zu insultiren. Er reiste in Deutschland um-
r, hielt sich am längsten in München auf, ging nach Italien
nd war eine Zeitlang Impresario des Theaters in Palermo.

Der bis jetzt noch unübertroffene Schauspieler Ludw. Devrient
at auch zu verschiedenen Malen, wenn nicht in Königsberg, so in
Danzig als Gast auf. Aus einer Kaufmannsfamilie in Berlin
ammend, mit Halbbrüdern erzogen, von der herrschsüchtigen
Ramsell Dübois, die das Hauswesen verwaltete, gemißhandelt,
nd er Trost bei seinem Onkel und spielte mit der Cusine schon
ls Kind Komödie, nachdem er, wie viele Schauspieler damals,
urch den Vortrag einer Gellertschen Fabel sein deklamatorisches
Talent bewährt hatte. Die Jugendgenossin, die er in Königs-
erg nach langen Jahren wiederfand, bewahrt ihm ein freund-
liches Andenken. Da er zum Krämer nicht taugte, der er werden
ollte, zur Flucht einmal eine Eisenstange zersägte, um den Mer-
urstab gegen den Jocusstab zu vertauschen, so gab der Vater
ndlich nach. Er konnte Schauspieler werden, aber er sollte nicht
n Berlin und nicht unter seinem Namen spielen. Die Bedin-
gung war ihm keineswegs gleichgültig. Wie „niemals seine
Muse um den Beifall der Menge auch nur die leiseste Gunst

gewährt", ſo verletzte es damals ſchon ſeine Künſtlerehre, ſich ſeiner Gaben zu ſchämen und ſie denen vorzuenthalten, die er liebte und von denen er geachtet ſeyn wollte.

Emanuel Devrient, der Vater des Buchhändlers, erkannte auf der Leipziger Meſſe in dem einzigen talentvollen Mitgliede der dorthin gekommenen Schauſpieler-Geſellſchaft ſeinen Halbbruder, der ſich Herzberg nannte. Durch ſeine Vermittlung fand er in Deſſau eine für ſeine Fähigkeiten geeignete Stellung. Durch ihn erhielt er, als er einer Einladung, zum Theater in Breslau überzugehn, folgte, vom Vater die Erlaubniß, fernerhin als Devrient zu ſpielen. Nachdem Zweifel an ſeiner Kraft, wie ſie im Künſtler gewöhnlich aufzuſteigen pflegen, glücklich überwunden waren, rang er danach, in ſeiner Vaterſtadt den glücklichen Erfolg ſeines Strebens darzuthun. Nur mit Mühe brachte er es dahin, daß man ihn zu einer Gaſtrolle zuließ und es wäre nicht zur Darſtellung gekommen, wenn er nicht auf den Proben durch eine klüglich angenommene Weiſe Iffland getäuſcht hätte. Wenn F. L. Schröder die Rollen beherrſchte durch die Macht erblich überkommener Manieren, ſo ſtimmte ſie Iffland gemäß der von ihm ausgeklügelten Tournüre zu einem Mittelmaß des Darſtellbaren herauf oder herab. Devrient dagegen bildete von innen heraus und entwickelte aus dem Kern die jedesmalige äußere Geſtalt, die ſich wieder verſchieden entfaltete nach der bedingenden Umgebung, nach den von außenher einwirkenden Einflüſſen. Selbſt in dem Döbbelinſchen Perſonal fand er ſich zurecht und brachte Zuſammenhang in die zerſtreuten Kräfte. Er war, ſo heißt es, „ein Künſtler mit einer Auffaſſungsgabe, wie ſie außer ihm, noch keinem Sterblichen gegeben war; wie hoch der Dichter auch fliegen mag, er fliegt ihm nach, erreicht, überholt ihn; ſeine Heimat iſt das Reich der Phantaſie, im Gebiete der proſaiſchen Wirklichkeit iſt er fremd, auch verſchmäht er, ſich mit ihr vertraut zu machen" *). Der Moment beſtimmt und regelt ſein Spiel, die Mimik zerfließt mit dem Vortrag zu einem Guß, die Declamation erhält den rechten Ausdruck erſt in der Gebärde. „Das Außerordentliche, Entſetzliche, Grauſen-Erregende, das Bizarre und das Lächerliche von den feinſten,

*) Berlins dramatiſche Künſtler von L. D. R., Berlin 1829. S. 22.

leiſeſten Zügen bis zum letztmöglichen Grade des Ausdrucks, das war das Gebiet, welches er mit der genialſten Charakteriſtik und wahrhaft poetiſchem Humor beherrſchte. Das große feurige Auge, ſchwarz wie das reiche Haupthaar, in frappanteſtem Rapport mit dem unausſprechlich ausdrucksvollen Munde, konnte Blitze ſchleudern, aber auch mit der liebenswürdigſten Schalkheit anziehn" *). Wenn er der ſchlanke, leicht bewegliche, bleiche Mann in jeder Rolle auch neu und originell war, ſo konnte er doch von mancher Eigenthümlichkeit nicht laſſen. So pflegte er, wenn ihn eine Perücke nicht daran hinderte, gern eine volle Locke von der erhabenen Stirne zu ſtreichen. In jeder Tracht nahm er ſich, ſelbſt wenn er den Franz Moor ſpielte, gefällig, ja impoſant aus. Vorzüglich ſtand ihm ein ſeidenes Habit im Geſchmack Louis' XIV. Jugendlich wie ein Student war er in der „Macht der Verhältniſſe" als der Dichter Weiß. Wirklich ſchön war er in der „Hedwig". Als Lear „jeder Zoll ein König" ſchien er, obgleich nur von mittlerer Größe, ſich zu einer Rieſengeſtalt zu erhöhen. Es verwirrte ihn nicht, wenn ihm als Kapuzinermönch in „Wallenſteins Lager" der Bauch niederglitt, als er eine Zahl gläubig andächtig ſich beugender Soldaten bedachte, indem er in polternder Rede auswarf, wenn es ihm als Dobroslav paſſirte, daß er der Eliſene zugleich mit dem Schleier den Kamm abriß, den er ungeachtet ſeines wüthigen Eifers aufzuheben nicht unterließ. Als Wallen in „Stille Waſſer ſind tief" wollte es ihm, da er unmittelbar aus einer Geſellſchaft auf die Bühne gekommen, Anfangs gar nicht gelingen, allein das Publikum ſah ſich bald für ſeine Nachſicht durch ein glänzendes Spiel von überſprudelnder Laune belohnt. Man denkt ſich Devrient, den gangbaren Erzählungen zufolge außerhalb der Bühne nur im Weinhauſe und ſelbſt auf der Bühne nur in der Begeiſterung der Weinlaune. In Königsberg zeigte er

*) Ed. Devrient III. S. 358. Er findet L. Devrient, der ſonſt mit Fleck verglichen wird, im Bilde Brückners wieder. Aus Familien-Nachrichten hat der Verf. in der Schilderung ſeines Oheims nichts hinzugefügt zu dem, was man zerſtreut bei Lyſer, Funk, Rellſtab und in nicht unterzeichneten Zeitungs-Artikeln findet. Hatte ſeine Sprache wirklich einen hohlen, naſalen Kehlton? Die „Devrient-Novellen von Heinrich Smid. Berlin 1852." friſchen manche Erinnerung auf

empfänglichen Sinn für geräuſchloſes Familienleben *), Mäßigkeit im Trinken, wenn er auch der Gewohnheit treu blieb, unmittelbar nach dem Aufſtehn durch ein Glas Arrak der Nervenerſchlaffung zu begegnen **).

Wenn die Hendel-Schütz nicht mehr das Blüthenalter *ihrer* Kunſt, ſondern nur den Alten-Weiber-Sommer uns genießen ließ, ſo kam Devrient wie Fiſcher in der Zeit der vollen Kraft und der Höhe ihrer Kunſt.

Die Reihe der Vorſtellungen in Königsberg eröffnete Devrient am 5. Sept. 1818. Er tritt mit gleich glänzendem Erfolg in Trauer- und Luſtſpielen, in manchen zweimal, auf. Kurz auf einander folgen: „Lear", „Kaufmann von Venedig", „Räuber", „Kabale und Liebe" (Wurm), „Wallenſteins Lager", „Bayard" (Paolo Monfrone), „Wald bei Herrmannſtadt", „Beſtürmung von Smolensk" (Urskow), „Jude", „Amerikaner", „Macht der Verhältniſſe", „Hedwig" (Rudolph) Zur ernſten Klaſſe gehören mit die kleinen Stücke: „der arme Poet" und „Garrick". Wenn die Kunſtfreunde auch jeden Abend ihre Erwartungen weit übertroffen ſahen, ſo erhielten ſie in dieſen Erſcheinungen etwas, das nur

*) Im Hauſe ſeiner Couſine und ihres ihm werthen Mannes, der für ihn die Geldangelegenheiten mit der Direction beſorgte, lebte Devrient mit den Kindern ſpielend von früh bis ſpät, wenn nicht Probe oder Vorſtellung oder zu ſeinem Leidweſen eine nicht abzulehnende Einladung zu einer Geſellſchaft ihn abrief. Auch hier galt ſeine Unterhaltung oft nur allein ſeiner Couſine, ſo im Hauſe des Kaufmanns T. Dies verdroß die Anweſenden und der Kaufmann Welſe, der ſich unter den Gäſten befand, bekannt durch ſeine außerordentliche Komik, mit der er den edlen Tarar u. ſ. w in glücklicher Karikirung vorzutragen verſtand, übernahm es, den Fremden aufzuſtacheln. Er trat in den Damenkreis und ahmte eine bekannte Perſönlichkeit im jüdiſchen Jargon nach. Devrient wurde ſtutzig und, als er eine Weile lachend zugehört, ſprang er auf und eröffnete einen Dialog und zugleich mit jenem zuſammen ein Treibjagen von der glücklichſten Laune und dem ſchlagendſten Witz, ſo daß die Verſammlung bis in die Nacht hinein in der köſtlichſten Stimmung zuſammen blieb. In einer anderen Geſellſchaft, aufgefordert einen Scherz zum Beſten zu geben, ſtellte er durch das Zwinkern der Augen einen Sprüh- und Platzregen dar mit obligatem Blitz und Gewitter, bis er mit der Fauſt auf den Tiſch ſchlagend, den Ueberraſchten erklärte, daß es eingeſchlagen habe.

**) An ihr litt er, ſeitdem er, wie die Rede ging, zur Stärkung ſeines Gedächtniſſes ein Bierglas voll Senf zu ſich genommen hatte.

durch ihn Bestand hatte, es waren gelungene Original-Dichtungen von ihm, denn der untergelegte Text war nichtssagend, die selbst in Copien — mancher Schauspieler nach ihm gab mit Glück den armen Poeten — uns noch erfreuen. In „Garrick" *) setzt dieser französischen Schauspielern aus einander, daß die französische Bühne es auf glänzenden Schein anlege, die englische auf ergreifende Wahrheit. Da diese ihm nicht beipflichten wollen, so ergreift er ein Bettkissen; sie lächeln als er es als ein Kind auf den Arm nimmt und an die Brust drückt, aber sie hören aufmerksam zu, da er mit ihm spricht, tändelt und ihm liebkos't, sie empfinden rührende Theilnahme an dem, was er ihm sagt und beschreibt, als er sich ans Fenster gestellt hat und ihm dies und jenes zeigt, mit der Lebhaftigkeit des glücklichen Vaters wächst das Vergnügen der Zuhörenden, aber jener voll zu großen Eifers beugt sich hinaus und läßt — das freundliche Wort wird in seinem Munde plötzlich ein furchtbarer Schrei — das Kind fallen, mit Grausen blickt er nach, um sich ihm nachzustürzen, im Blick des Entsetzens verräth er, daß es um den Liebling geschehn ist und mit einem fürchterlichen Ach sinkt er vor dem Fenster als Leiche zusammen. Die Fremden theilen seinen Schmerz und Schrecken und eilen dem Unglücklichen zu Hülfe. „Das ist Spiel" sagt Garrick, springt auf, um in größter Ruhe das Gespräch fortzusetzen. Das war Spiel, das die Zuschauer bis zur obersten Galerie hinauf dieselbe Gefühls-Scala durchmachen ließ, die die französischen Schauspieler durch ihr Benehmen sollten erkennen lassen. — Der alte Poet, der sich kläglich von Gelegenheitsdichterei nährt, hat in bescheiden kindlichem Wesen, nachdem er den Schmerz der Entbehrung überstanden, sich ein innerlich reiches Leben gewahrt. Ungeachtet der eingefallenen Züge hat er ein wohlthuendes liebenswürdiges Ansehn, die Weltlust ficht ihn ihm selber lächerlich in der Begierde an, mit der er sich über ein ihm gebotenes leckeres Mahl hermacht, in der Zutraulichkeit, mit der er dem Mädchen sein Leben des Breiteren erzählt und seine Schwächen und Vergehungen nicht verbirgt, an die er sich wenn auch reuig, doch gern erinnert. Man kannte das sentimental langweilige Stück nicht wieder, so hoch stand der Schauspieler über dem Dich-

*) „Dramatisches Gemälde in 1 Aufzuge."

ter. — Wenn Devrient lebenswahre Karikaturen in größter Mannichfaltigkeit, im „das Blatt hat ſich gewendet" von Schröder, „Er mengt ſich in Alles" von Jünger, „Mißverſtändniſſe" von Steigentesch, „Künſtlers Erdenwallen" von J. v. Voß, in den „Drillingen" beſonders als der Bruder Meißner, den „beiden Billets", im „Schauſpieler wider Willen", als Fips und als Elias Krumm, im „Hund des Aubri" (Poſſe) vorführte, ſo bewährte er mehr als in allen den Meiſter als „der Geizige." Dieſe Dürre und berechnende Kälte, mit der er mit bleichen Lippen einen trocknen Kuß giebt, bei der Umarmung die Herzlichkeit abweiſt, damit der Rock nicht durch Reibung Schaden nehme, war die untrügliche Schauſeite der bis auf eine Regung, bis auf die Liebe zum Beſitz, eingeſtorbenen Seele.

Bei genügenderer Unterſtützung haben ſich ohne Zweifel ſeine Leiſtungen in Danzig bei weitem beſſer ausgenommen. Nachdem Devrient Ende Auguſts 1818 zweimal geſpielt hatte, gab er dort im October einen ähnlichen Rollencyclus. Außer den meiſten genannten Stücken kamen hier noch vor: „Don Carlos" (Philipp II.) „Graf Benjowski" (Stepanoff), „Stille Waſſer ſind tief" (Wallen), „die beiden Klingsberge" (der Vater), „Mißtrauiſche Liebhaber" von Brezner, „Ausſteuer" von Iffland, „Juriſt und Bauer" (Grübler), „die Zerſtreuten", „die Tochter Pharaonis."

Die Aufnahme, die er in Danzig gefunden, ſtimmte ihn überaus günſtig und er genügte gern der Einladung, die A. Schröder an ihn richtete. Am 25. März 1821 erſchien er wieder in Danzig und fand ein noch geeigneteres Perſonal, beſonders gern ſpielte er mit Dem. Weinland und ihrem nachmaligen Gatten Laddey. Die Stücke in denen er noch nicht geſehn worden, waren „Heinrich IV." (Falſtaff), „Don Gutiere oder der Arzt ſeiner Ehre", „Haus Barcellona" von Rud. v. Bergen (nicht Ad. Bergen), „Guſtav Waſa" (Chriſtian), „Philippine Welſer" von Zernecke, „Hausfrieden", „Spieler", „Dienſtpflicht" (Baruch) *),

*) Als einſt in dieſem Stück Devrient mit Eßlair, der den Dallner gab, zuſammen ſpielte, ſo äußerte ein Fremder, er bereue es nicht wegen eines ſolchen Genuſſes eine Reiſe von 60 Meilen gemacht zu haben.

„Schachmaſchine" (Balken), „Hausdoctor" von Ziegler, „Freimaurer", „Nachtwächter", „Unterbrochene Whiſtpartie", „Vorlegeſchloß" von A. v. Thale, „Hottentottin", Vaudeville von Tenelli.

Cumberlands Jude, den er auch diesmal ſpielte, war Devrients letzte Rolle auf dem Berliner Hoftheater, deren Zierde, wie ſich der General-Intendant v. Reedern in der Todes-Anzeige ausdrückte, er ſeit 1815 geweſen. Dreißig Tage nachher war Devrient nicht mehr. Er ſtarb 48 Jahre alt 1832.

Mit ſeiner Kunſt war niemand freigebiger als der Komiker Albert Wurm, der, nachdem ſein Verhältniß mit der Hofbühne in Berlin gelöſt war, überall in Deutſchland und in Rußland ununterbrochen Gaſtrollen gab, aber da er Erkleckliches ſich zuſammengeſpielt, des Spieles genug hatte und viele Jahre vor ſeinem Tode ruhte. Ein Jahr älter als Devrient überlebte er ihn um zwei Jahre. Wurm war Bedienter, dann Schneider geweſen, als ſolcher wurde er mit Schauſpielern bekannt und auf ſeine gute Tenorſtimme aufmerkſam gemacht. Er bildete ſich zum Opernſänger aus und in kleinen Wandertruppen gab er den Belmonte und Murney. Sein komiſches Talent erhielt aber bald die Vorhand und der Beifall, den er für den an allen Orten von ihm gegebenen Plumper fand, in „Er mengt ſich in Alles" entſchied ſeine Laufbahn und ſeinen Ruf. Daß er neben dem weiblich karikirenden Spiel auch durch ſeinen Geſang und ſeine groteske Tänze Anſprüche befriedigen konnte, gab ihm einen großen Vorzug vor vielen Buffoni. Die originellſte ſeiner Darſtellungen war wohl der Lorenz (im franzöſiſchen Stück heißt er Jocoiſſe) im „Hausgeſinde". Die Art, wie er unverſchämt dem belfernden Herrn immer widerſpricht, wie er verhöhnend die rechte Hand in flatternder Bewegung auf den Rücken legt, wie er nicht verlegen, als ein entwendetes Ei in ſeiner Rocktaſche gefunden wird und zwar gekocht, das er eben vom Hofe aufgenommen haben will, mit ergötzlicher Mimik dies dadurch erklärt, daß er beim Gange in den Keller den Rockſchooß vor dem flackernden Licht gehalten, wie er ſeinen Scherz mit dem aus dem Käfig gelaſſenen Vogel treibt, mit dem Metzelchen ſchön thut, bis dieſes aus dem offenen Fenſter entrinnt, er ihm nacheilt, aber vorſichtig das Fen-

ſter vorher ſchließt, damit der Flüchtling, den er vom Baum herablangen will, nicht etwa zum Schabernack wieder ins Zimmer zurückfliegt, wie er eine Flaſche koſtet, die nicht für ihn hingeſetzt iſt, und er mit ſchlotternden Beinen die trügliche Signatur ſchreckensblaß buchſtabirt G-i-i-i-ſtſt. Der Königsberger Porſch, als Wurm 1819 in Riga ſpielte, rühmt dem von ihm hochgeſchätzten Komiker nach: „nie weicht er vom Sittlichen ab und Uebertreibung iſt ihm fern.“ Allein Wurm wählte Farcen, die ſo Uebertriebenes vorſchrieben, daß die Zugaben kaum noch befremden konnten, wenn er ſich ſtatt Lakai Lewkoi nannte, als Truffaldino an der Frescoſſee Geſchmack fand, als Crispin in der Verkleidung der Schweſter von Prag den abenteuerlichen Tod der vier Ehemänner in eigenthümlicher Ausſchmückung vortrug. Vortrefflich war er als Jacob in „Unſer Verkehr“ und das Spiel reizte durch das Neben-Intereſſe wenigſtens eben ſo ſehr als an und für ſich, weil das Stück für den Künſtler in Berlin nicht weniger verhängnißvoll geweſen, als „Don Juan“ für Fiſcher. In vielen Rollen traf er mit Unzelmann zuſammen und in Danzig und Königsberg konnte man einen Vergleich ziehn im Bürgermeiſter Staar, im Thomas im „Geheimniß“ u. a. m. auch mit Devrient verſuchte er ſich zu meſſen und ſelbſt in Luſtſpielen, die ein mehr gehaltnes Weſen verlangen, als Wallen in „Stille Waſſer ſind tief“, als die drei Ferdinande, als Jude. Neben der charakteriſtiſchen Figur in „Er mengt ſich in Alles“ ſpielte er für die, die das ſtark Aufgetragene lieben, das Devrient verſchmähte, mit Erfolg im „argwöhniſchen Liebhaber“, „im Hausdoctor“, in den „beiden Billets“, im „Schauſpieler wider Willen.“ Selten trat er in Opern auf. In den „Dorfſängerinnen“ gab er den Marco.

Wurm befand ſich in Königsberg zu Beinhöfers Zeit im September 1814. Im J. 1819 ſpielte er in Danzig im Januar, n Königsberg im Februar und März, worauf er ſich nach Riga begab.

Aus der damaligen Verſunkenheit, wie ſie geſchildert iſt, die Bühne in Königsberg emporzubringen, daran mußte vorläufig der unternehmendſte Geiſt verzweifeln. Der ſanguiniſche Eifer, mit dem man ſich nach ihrer Leitung riß, hatte ſich gelegt. Als nach

Döbbelins Zeit im Lauf des nächsten Monats noch keine Meldung erfolgte, so wurde das Theater von den Actionnairen förmlich ausgeboten. In einer Anzeige vom 1. Juni 1819 werden ersucht „die Herren Theater-Unternehmer ihre Bedingungen wissen zu lassen. Die jährliche Miethe des bequem 1500 Zuschauer fassenden Theaters ist unabänderlich 2000 Thlr. mit Inbegriff des darin befindlichen Concertsaales, der dazu gehörigen Decorationen, einer kleinen Garderobe" u. s. w. Der Nothruf fand lange keinen Wiederhall. Hüray entschloß sich endlich im October die undankbare Mühe über sich zu nehmen; aber ohne wesentlich das Uebel zu bessern, bereitete er sich den eignen Untergang. Die Vereinigung der beiden Theater unter einen Director führte nicht, wie man gehofft hatte, zum Heile, vielmehr zur Entfremdung vom Theater-Genuß, so daß Ad. Schröders Nachfolger das umfassende Privilegium wieder aufgab, indem er durch die Theilung des Reichs keineswegs verlor *). — Das Streben durch

*) Um das Theaterwesen in allen Erscheinungen zu betrachten, wäre noch mancherlei der Berücksichtigung werth, wie die kleineren Gesellschaften, welche schon damals einzelne Gegenden fleißig durchzogen, und die Schuleomödien, die noch nicht ganz aus dem Gebrauch gekommen waren; jene vermehrten sich mit jedem Jahre und diese gewannen neue Beschützer, selbst in protestantischen Schulen. Die Gesellschaften, die oft noch Comödianten-Banden genannt wurden, waren einander so ähnlich, daß man alle kennt, wenn man eine gesehn hat. Eine Truppe, die wiederholt in Rastenburg, Lyk und Bartenstein spielte, hatte zum Director zuerst einen Schauspieler Brand, dann Bärenfeld aus Königsberg und zuletzt Krüger. Sie bestand aus etwa drei Familien. Die kleinsten Stücke, wie „die Beichte" gelangen am besten, aber die Zuschauer verlangten große und es wurde „Menschenhaß und Reue" und „Abällino" in Schick gebracht, ja sogar große Opern wie „die Zauberflöte." Es fehlte an Allem. Die Bühne in Rastenburg war in früherer Zeit in der Einfahrt einer Schenke, dann im Amtshause. Die Vorstellungen gewannen mit einen Reiz dadurch, daß man den Leuten keine Verlegenheit anmerkte, wo sich Verlegenheiten aller Art herausstellten Die Garderobe-Stücke wurden kurz vor dem Anfang noch zusammengeliehen und es hatte Interesse, des Onkels Weste und der Tante Shawl mitspielen zu sehn. Was nicht gesungen werden konnte, wurde gesprochen, das Lange ins Kurze, das Ernste ins Kurzweilige gezogen schon durch die merkwürdigen Auslassungen von Hauptszenen, wenn es an der nöthigen Zahl von Darstellern fehlte. Das Orchester war der Musikus, dem ein Paar musikalische Handwerker für etliche Freibillete Beistand leisteten. Unter den kleinen Truppen

Darbietung des Neuen und Neueſten das Publikum in immer
während Spannung zu erhalten, bringt Abſpannung zuwege,
hat die geordneten Bühnen-Verhältniſſe aufgehoben und die
untergraben. Wenn dieſes Streben in unſerer Zeit, wie die
fahrung vieler Jahre nun lehrt, anſtatt die Bühne aufzulöſen
Beſtand gegeben zu haben ſcheint, ſo kann deſſen ungeachtet
Bemerkte nicht als Unwahrheit zurückgewieſen werden, ſo
nicht für Schauſpiel das fremde Wort Spectacles
gert wird.

Sind im Verfolge dieſer Geſchichte mehrfach die Punkte
vorgehoben, die das Gedeihen des Theaters zu bedingen
ner Würde zu gefährden ſcheinen, ſo möge es erlaubt ſeyn,
lich einige Wünſche in Betreff der Provinzialbühnen auszuſprechen.

So wenig das Centraliſiren der Kunſtintereſſen jetzt
Tagesordnung iſt, daß nämlich die Hauptſtadt allen Lichtſtoff
ſich aufnimmt und ihn den kleineren Städten ganz entzieht,
dürfen dieſe nicht klagen, wenn jene bevorzugt wird, um ſo weni
ger wenn ſie einen theilweiſen Mitgenuß geſtattet. Der Kunſt
verein in Königsberg verdankt ſeine Bedeutſamkeit großentheils
dem Umſtande, daß ihm huldreich die koſtbarſten Bilder zu den
Ausſtellungen anvertraut wurden. Eine ähnliche Gunſt müßte
auch den Theatern in Danzig und Königsberg zu Theil werden,
woraus ihnen eine wohlthätigere Hülfe erwüchſe als etwa aus
einem jährlichen, königlichen Zuſchuß. Mögen für die größten
Gehalte die größten Künſtler für die königlichen Schauſpiele in
Berlin gewonnen werden, aber möge jeder der angeſehenen un-
ter den Kontrakt-Verbindlichkeiten auch die unterſchreiben, in ei-
nem Jahre in zwei Sommermonaten unentgeltliche Gaſtvorſtellun-
gen in Danzig und Königsberg zu geben. Die jetzt erzielte glän-
zende Einnahme iſt trüglich wegen des zu entrichtenden Hono-

iſt die von Bernhard Seibt, F. W Räder zu nennen, die, ſowie die von
Köhler, 1817 und 1820 Vorſtellungen in Elbing gaben.

Eine Schultomödie, die im Barocken nichts denen des 17. und 18. Jahr-
hunderts nachgab, veranſtaltete in Elbing, wo einſt dieſelben ſehr geliebt wurden
E. G. Graff 1807 und lud zu ihr durch ein Programm ein, das als Curio-
tät aufgehoben zu werden verdient.

rars an den Künstler und der Leere des Hauses nach seinem Abschiede. Bei einer bestimmten Folge der Allerhöchsten Orts gewährten Gastvorstellungen könnte von der Direction die Tafel gehörig bereitet werden, an der der fremde Schauspieler unter passenden Spielgenossen den Ehrenplatz einzunehmen hat. Er würde vorleuchten, wenn auch nicht wie bis dahin im Hochrelief aus dem flachen Grunde vortreten und anstatt Licht auf der Szene zu verbreiten, durch Schlagschatten alle Harmonie zerstören. Das gegenseitige Sich-in-einander-Finden würde erst der Gesellschaft die Möglichkeit gewähren vom Gastspieler zu lernen, der nun meist in überraschender Erscheinung sie nicht zu sich selber kommen läßt.

In Königsberg befinden sich jetzt im Gebäuse desselben Tempels zwei Theater und die Einrichtung hat sich längst bezahlt gemacht. Bei der Erfahrung, daß sich nicht eine Bühne leidlich erhalten kann, klingt das Verlangen nach zwei Bühnen auffallend. Nur dadurch, daß jedem eine besondere Bestimmung gegeben wird, können sie das Beste der Kunst fördern. Jetzt wird im großen Theater selbst das kleinste Lustspiel und im kleinen bisweilen eine große Oper („die Regimentstochter") gegeben. Das große müßte aber die höheren Vorstellungen vorführen, vorzugsweise Opern und Tragödien, das kleine als Volkstheater vorzugsweise Possen und Vaudevilles, die ersten Sänger und ein Paar der ersten Schauspieler dürften nur im großen auftreten, im kleinen nur der für dasselbe angestellte Grottesk-Komiker. Die anderen Kräfte wären für beide Theater zu verwenden. Zwei Regisseure leiteten die Darstellungen des großen, die Oper und das Drama, ein dritter Regisseur, ein Komiker, die des kleinen Theaters. Eine Unterordnung wird auch hier nothwendig seyn und der letzte Regisseur, der gewöhnlich das kleinste Personal beansprucht, wird in Vertheilung der Rollen die dritte Stimme haben. Die große Zahl von Mitgliedern, die heut zu Tage erforderlich ist, kann nur in der Weise den rechten Nutzen bringen, daß indem zu verschiedenen Preisen Verschiedenes den Schauspielfreunden auf einmal dargeboten wird, sie durch häufigeres Auftreten zur Gewinnnng größerer Einnahme mitwirkt. Es schadet dem Schauspieler ungleich weniger, wenn er jeden Abend in einem alten Stück, als wenn er in jeder Woche in einem neuen sich zeigen muß. Die kleineren Bühnen werden mehr der Wiederholun-

gen erfordern und eine größere Sicherheit das Spiel des Einzelnen und das Geſammtſpiel begleiten. Die Einrichtung des kleinen Theaters, wenn auf ihm kein Schauſpiel ſtattfindet, wird oft zur Miethe verlangt werden von Taſchen- und Puppenſpielern, Seiltänzern u. ſ. w. und der Director wird ſo die Leute zinspflichtig machen, die ihm ſonſt die Einnahme kürzen, worauf beim Bau beſondere Rückſicht zu nehmen iſt.

Es hat ſich nicht als praktiſch dargethan, daß das Theater in Königsberg geſchloſſen iſt, während in Danzig geſpielt wird und umgekehrt. Zwei Directionen ſind nothwendig, aber zweckmäßig dürfte es ſeyn, wenn die Conceſſion beiden in der Art ertheilt wird, daß die eine in den gerad-, die andere in den ungeradzahligen Jahren in Danzig und in Königsberg ſich aufhält und in gleicher Weiſe abwechſelnd die eine die weſtpreußiſchen kleineren Städte, die andere die oſtpreußiſchen und littauiſchen beſuche. Es läßt ſich annehmen, daß dadurch ein furchtbarer Wetteifer ſich zwiſchen den beiden Geſellſchaften entzündet, daß Stücke, die in der einen Stadt keine Zuſchauer mehr verſammeln, in der andern wieder gefallen, daß die Directoren die Schauſpieler länger feſſeln werden, nicht fürchtend, die veränderungsſüchtige Welt ſehe ſich ſo ſchnell an ihnen überdrüßig, daß Vortheile und Nachtheile an dem einen und andern Orte ſich ausgleichen und daß die Koſten der Ueberſiedelung ſich durch den Reiz der Wiederkehr nach längerer Trennung vollſtändig eintragen.

Nach dem Bau der Oſt-Eiſenbahn kommen die Vorſchläge möglicher Weiſe zu ſpät, die auch im Theatraliſchen eine neue Ordnung der Dinge ſchaffen kann. Nicht zwei, ſondern eine ganze Reihe von Directionen treten künftig vielleicht in der Art in Verband, daß ſie mit ihren Truppen in einem beſtimmten Turnus unmittelbar nach einander die Provinzialbühnen beſuchen. Das Reiſen verliert durch die ſchnelle Beförderung das Mühſelige, indem nur für kurze Zeit die künſtleriſche Thätigkeit der Geſellſchaft unterbrochen wird und ihr Eintreffen mit Sicherheit angegeben werden kann. Das Mitführen einer eigenen Garderobe, mancher Decorationsſtücke ſetzt ſie in Stand, dem immer neuen Publikum etwas ganz Neues vorzuführen. Möge das ganz Neue alsdann ſich auch ſtets als ein neues Ganzes darſtellen!

Inhalt.

Seite

Vorwort.

Erste Abtheilung.

Die Anfänge des Theaters bis zur Zeit des Kurfürsten Georg Wilhelm.

Die Gaukler. Die Fastnachtsspiele. Die Schulcomödien. Die ersten Comödiantenbanden 5

Beilage. Die englischen Comödianten in Preußen . . . 53

Zweite Abtheilung.

Die gelehrte Bühne der praktischen gegenüber bis zur Zeit Friedrichs II.

Die Nachahmer der schlesischen Dichterschulen. Die ersten Theater-Principale 61

Beilage. Lustspiel und Schäferspiel aus dem 17. Jahrhundert 137

Dritte Abtheilung.

Widerstreitende Reformbewegungen auf dem Theater bis zur Zeit des Hubertsburger Friedens.

Die Dichter Gottsched, v. Hippel. Die Theater-Directoren Schönemann, Ackermann, Schuch 142

Beilage. Fünf Comödienzettel zwischen 1742—1777 . . . 280

Vierte Abtheilung.

Begründung eines deutschen National-Theaters in der letzten Regierungszeit Friedrichs II.

Schauspiel- und Operndichter Jester. Theater-Directrice Caroline Schuch 289

Seite

Fünfte Abtheilung.

Weitere Ausbildung des National-Theaters während der Regierungszeit Friedrich Wilhelms II.

Die Componisten F. L. Benda und Reichardt. Theater-Direction der Geschwister Schuch 419

Beilage. Geschichte des Lustspiels: „Der reisende Student" 515

Sechste Abtheilung.

Höchste Blüte des darstellenden Theaters vor den Freiheitskriegen.

Dramatischer Dichter Werner. Das Theater in Danzig unter Bachmann, das in Königsberg unter Steinberg 536

Siebente (druckirrthümlich Sechste) Abtheilung.

Veränderung der Provinzial-Bühnen durch das Auftreten der Hofschauspieler bis zur 25jährigen Regierungsfeier Friedrich Wilhelms III.

Unter vielen Directionen die von Hüray, von der Hendel-Schütz, von v Kotzebue und von A. Schröder 682

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF CALIFORNIA

Druckfehler.

Seite	6	Zeile	4	von	unten	ſtatt jaculatori	lies: joculatori
"	8	"	letzte	"	"	" Bewegung	" Bewegungen
"	22	"	4	"	"	" Löbenichtſchen	" Kneiphöfiſchen
"	73	"	10	"	oben	" Domkirche	" Domſchule
"	130	"	3	"	unten	" Monantes	" Menantes
"	161	"	14	"	"	" ſtnd	" ſind
"	186	"	12	"	oben	" Süzets	" Süjets
"	313	"	10	"	"	" Bühne	" Bühnen
"	317	"	5	"	"	" Liebhaber-Theatern	" und Liebhaber Theatern
"	375	"	9	"	unten	" Lenaſſa	" Lanaſſa
"	436	"	12	"	"	" Großherzogin	" Herzogin
"	441	"	16	"	oben	" bewirkt	" mitbewirkt
"	444	"	13	"	"	" Birch-Pfeifer	" Birch-Pfeiffer
"	445	"	10	"	"	" Heyne	" Heine
"	462	"	12	"	unten	" H. Weber	" B. A. Weber
"	463	"	10	"	oben	" Pär's	" Boheldieu's
"	463	"	17	"	"	" Männer	" Weiber
"	479	"	17	"	"	" Vaters	" Vorgängers
"	487	"	4	"	unten	" Johann	" Adolph
"	513	"	6	"	"	" Werthen	" Werther
"	593	"	1. 5. 8	"	oben	" 1806	" 1807
"	621	"	12	"	"	" Stadtrath	" Commerzienrath

14 DAY USE
RETURN TO DESK FROM WHICH BORROWED
LOAN DEPARTMENT

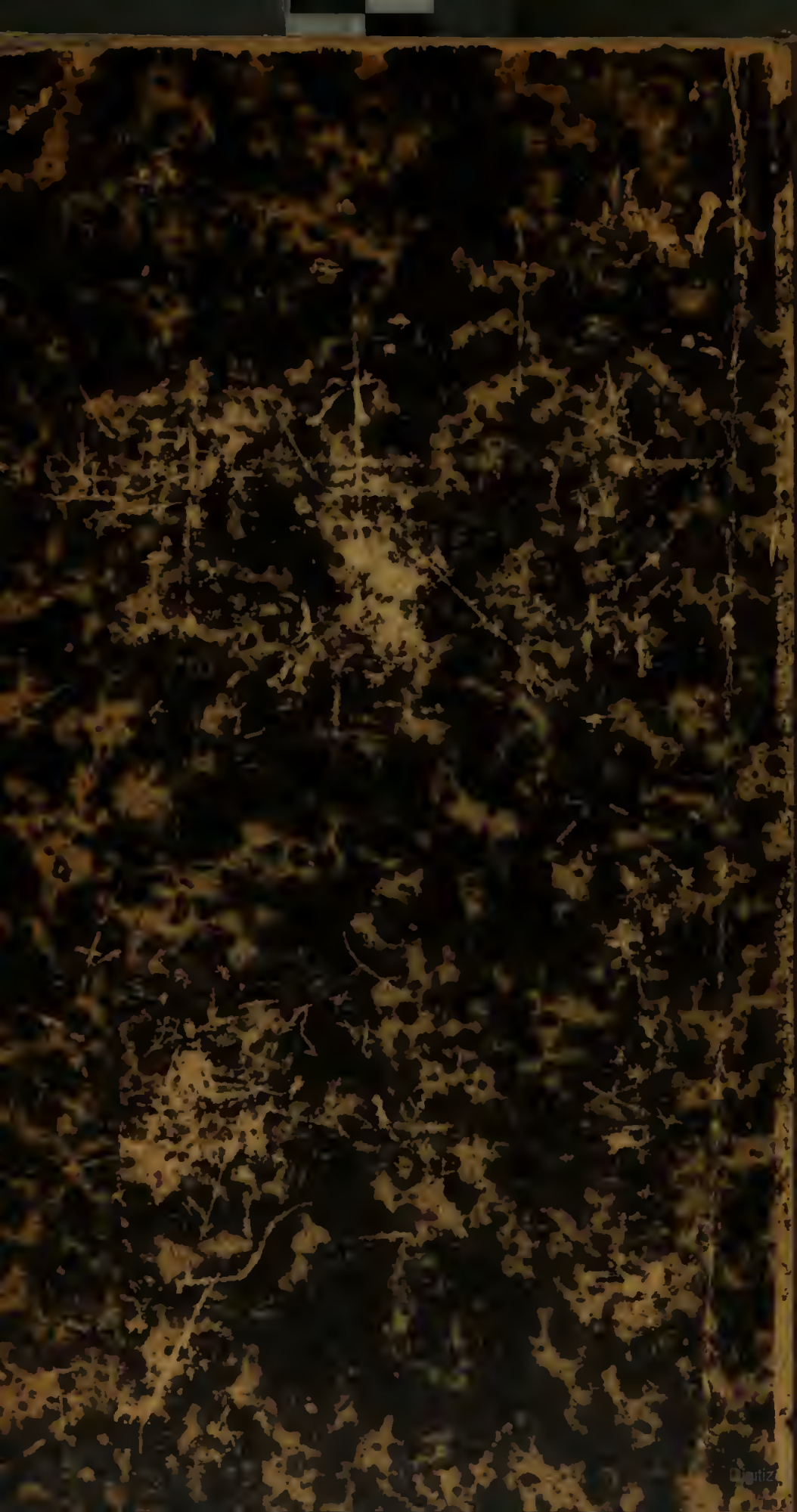
This book is due on the last date stamped below, or on the date to which renewed.
Renewed books are subject to immediate recall.

Univ of Alberta
INTER-LIBRARY LOAN
MAR 22 1972
Univ of Ill. at Urbana-Champaign
INTER-LIBRARY LOAN
JAN 30 1974

REC. CIR. JUL 22 '75
DEC 25 1977
REC. CIR. DEC 7 '77
JUN 11 1996
RECEIVED
MAR 11 1996
CIRCULATION DEPT.
INTERLIBRARY LOAN
JUN 9 1975

UNIV. OF CALIF.
General Library
University of California
Berkeley

LD 21-40m-2,'62
(J6057s10)476—A-32

U.C. BERKELEY LIBRARIES
C035617490

Joh. Eich
Buchb
Orani